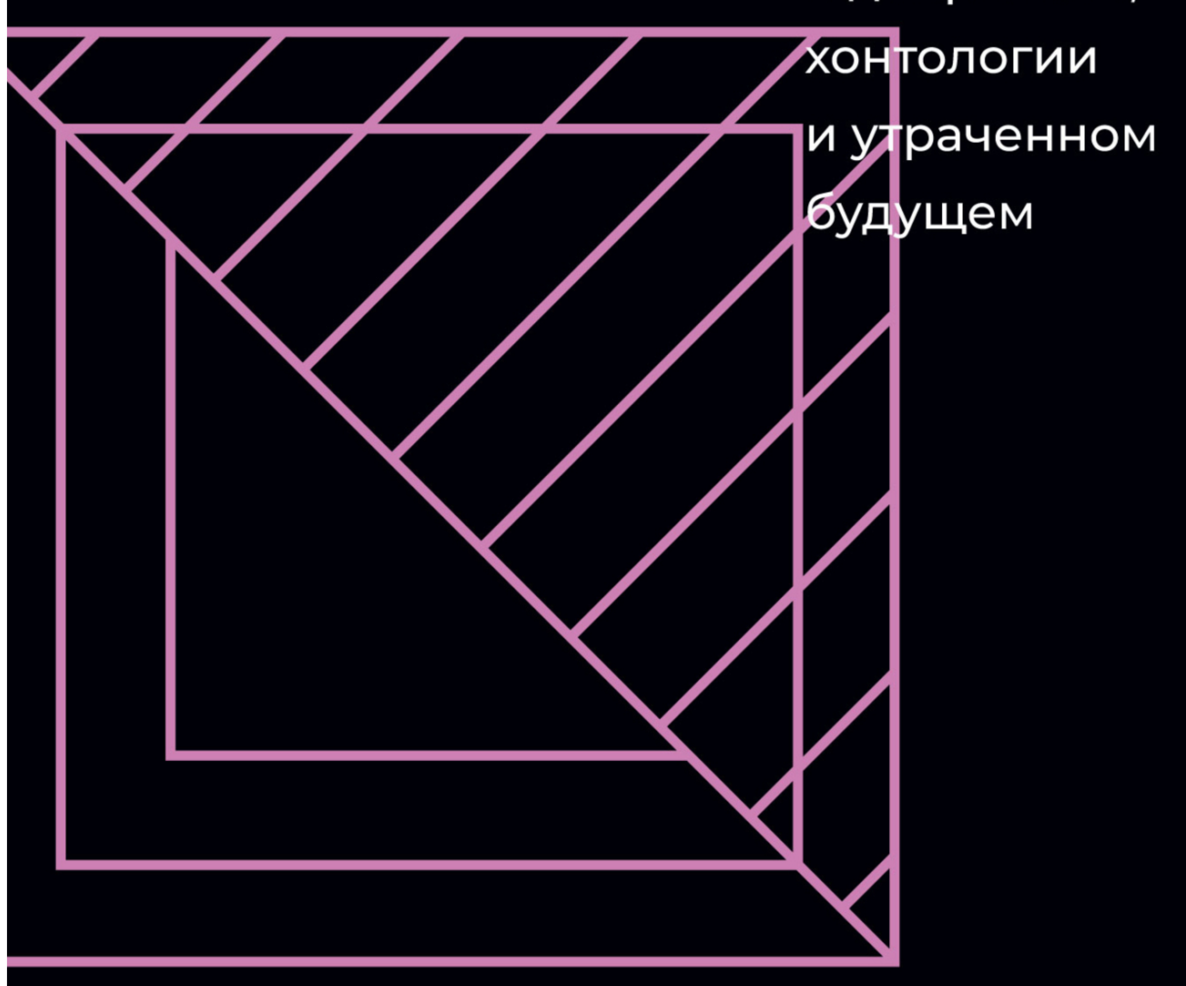
ИСТОРИЯ**ЗВУКА**

МАРК ФИШЕР

Призраки моей жизни

Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем





Новое Литературное Обозрение

Марк Фишер

Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем

«НЛО»

2013

Фишер М.

Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем / М. Фишер — «НЛО», 2013

ISBN 978-5-44-481470-3

Марк Фишер (1968–2017) – известный британский культурный теоретик, эссеист, блогер, музыкальный критик. Известность пришла к нему благодаря работе «Капиталистический реализм», изданной в 2009 году в разгар всемирного финансового кризиса, а также блогу «k-Punk», где он подвергал беспощадной критической рефлексии события культурной, политической и социальной жизни. Помимо политической и культурной публицистики, Фишер сильно повлиял на музыкальную критику 2000-х, будучи постоянным автором главного интеллектуального музыкального журнала Британии «The Wire». Именно он ввел в широкий обиход понятие «хонтология», позаимствованное у Жака Деррида. Книга «Призраки моей жизни» вышла в 2014 году. Этот авторский сборник резюмирует все сюжеты интеллектуальных поисков Фишера: в нем он рассуждает о кризисе историчности, культурной ностальгии по несвершившемуся будущему, а также описывает напряжение между личным и политическим, эпицентром которого оказывается популярная музыка.

ISBN 978-5-44-481470-3

Содержание

Марк Фишер
Призраки моей жизни Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем

Моей жене Зоэ и моему сыну Джорджу

00. Утраченное будущее

В последнее время я чувствую себя как Гай Пирс в фильме «Помни»
– Дрейк

МЕДЛЕННАЯ ОТМЕНА БУДУЩЕГО

Здесь больше нет времени.
«Сапфир и Сталь»

Финальная сцена британского телесериала «Сапфир и Сталь» снята будто нарочно, чтобы тревожить умы подростков того времени. Два главных героя в исполнении Джоанны Ламли и Дэвида Маккаллума оказываются в типичном придорожном кафе 1940-х годов. По радио играет легкий джаз в духе оркестра Гленна Миллера. За соседним столиком сидит еще одна пара: мужчина и женщина, одетые по моде 1940-х. Женщина встает и произносит: «Это ловушка. Это место – нигде, и это навсегда». После этого они со спутником исчезают, оставляя в воздухе лишь свои очертания, а вскоре пропадают и те. Сапфир[1] и Сталь паникуют. Они ищут в кафе хоть что-нибудь, что поможет им выбраться, – но не находят. Отдернув занавески, они видят за окном только звезды в черной пустоте. Похоже, что кафе – это своего рода капсула, плавающая в глубоком космосе.

Сегодня эта удивительная сцена, в которой совмещены кафе и космос, заставит представить что-то вроде сочетания Эдварда Хоппера и Рене Магритта. Ни одна из этих отсылок не была мне доступна в то время. На самом деле, когда я позднее познакомился с работами Хоппера и Магритта, они, несомненно, напомнили мне о «Сапфир и Стали». В августе 1982-го мне только-только исполнилось 15 лет. Прошло более 20 лет, прежде чем я увидел эти кадры вновь. К тому времени, благодаря видеокассетам, DVD-дискам и YouTube, буквально всё можно было найти и посмотреть заново. В эпоху цифровой памяти потеряна сама возможность что-либо потерять.

По прошествии 30 лет «Сапфир и Сталь» выглядит еще более странно, чем в годы выхода. Это научно-фантастический сериал, лишенный всех традиционных атрибутов жанра: никаких космических кораблей, бластеров или антропоморфных пришельцев – только развертывающаяся материя коридора времени, по которому ползают злонравные существа, расширяющие трещины и разрывы в темпоральной протяженности. О Сапфир и Стали нам известно только то, что они какие-то особые «детективы», возможно с другой планеты, и их прислало некое загадочное «агентство», чтобы устранять прорехи во времени.

> Идея «Сапфир и Стали», – объясняет создатель сериала Питер Дж. Хаммонд, – родилась из моего желания написать детективную историю и включить в нее концепцию Времени. Идея Времени всегда интересовала меня, особенно в изложении Джона Бойтона Пристли и Герберта Уэллса, но сам я хотел раскрыть ее по-другому. У меня герои не путешествуют вперед и назад во Времени – вместо этого Время прорывается к ним. Создав такой прецедент, я осознал весь потенциал, заложенный в истории о двоих людях, чьей работой является не допустить временно́го вторжения.

[1] Сапфир – имя женского персонажа и в русском языке склоняться не будет. – *Примеч. пер.*

Ранее Хаммонд писал сценарии к таким полицейским драмам, как «Мягкое прикосновение» и «Хантерз Уолк» («Hunter's Walk»), а также к детским фэнтезийным шоу «Туз Жезлов» («Ace of Wands») и «Драмарама». Работая над «Сапфир и Сталью», он достиг такой степени авторской свободы, какой уже не сможет добиться в будущем. Условия для появления на ТВ подобных визионерских вещей исчезли уже в 80-х, когда британские СМИ захватило то, что сценарист Деннис Поттер назвал «оккупационными силами» неолиберализма. В результате этой оккупации сейчас трудно поверить, что подобного рода программу когда-то могли показывать в прайм-тайм, да еще и по единственному коммерческому каналу Великобритании, ITV. Тогда в Британии было всего три телеканала: BBC One, BBC Two и ITV[2]; Channel 4 начнет свое вещание только несколько месяцев спустя.

По сравнению с уровнем, заданным «Звездными войнами», «Сапфир и Сталь» выглядел очень дешево и сердито. Даже для 1982 года спецэффекты в сериале не казались убедительными. Минимализм в декорациях и малое количество актеров («задания» зачастую включали только Ламли, Маккаллума и еще пару человек) создавали впечатление театральной постановки. Тем не менее там не было обыденности, характерной для драматургии кухонной мойки[3]. Скорее, в «Сапфир и Стали» было что-то от гнетущей загадочности, присущей пьесам Гарольда Пинтера, которые часто крутили по BBC в 70-х годах.

С точки зрения XXI века некоторые вещи в сериале особенно поражают. Во-первых, это полнейший отказ *идти навстречу публике*, к чему мы так привыкли в наши дни. Отчасти это обусловлено самой идеей сериала: загадочный мир и сюжеты «Сапфир и Стали» никогда не раскрываются полностью – и тем более не объясняются. У сериала больше общего с экранизациями романов Джона Ле Карре о Джордже Смайли («Шпион, выйди вон!» транслировался на BBC в 1979-м, а его сиквел «Команда Смайли» выйдет в эфир через месяц после окончания «Сапфир и Стали»), чем со «Звездными войнами». Во-вторых, интересен эмоциональный диапазон: в сериале в целом и в главных героях в частности нет ни грамма тепла и искрометного юмора, которых мы по умолчанию ожидаем от развлекательных медиа. Сталь в исполнении Маккаллума с безразличием технического специалиста относится к людям, с которыми ему приходится иметь дело; будучи человеком долга, он вместе с тем вспыльчив и нетерпелив, его часто раздражает то, как люди «захламляют свою жизнь». Сапфир в исполнении Ламли кажется более отзывчивой, но ее проявления привязанности к людям подозрительно напоминают умиленное отношение хозяина к домашним зверушкам. Эмоциональная сдержанность, присущая сериалу с самого начала, приобретает явственно пессимистичный оттенок именно на последнем задании. Параллели с Ле Карре проступают четче на фоне подозрения, что, прямо как в «Шпион, выйди вон!», здесь главных героев предали их же соратники.

В-третьих, саундтрек Сирила Орнадела. Как Ник Эдвардс объяснил в своем блоге в 2009 году, саундтрек «включал партии для небольшого числа инструментов (в основном деревянных духовых) с добавлением электронных эффектов (кольцевой модуляции, эхо/дилея) для усиления драмы и намека на хоррор. Запоминающиеся, леденящие кровь музыкальные темы Орнадела не похожи на то, что мы привыкли слышать в популярных сериалах сегодня»[4].

Одной из задач «Сапфир и Стали» было перенести истории о привидениях из контекста Викторианской эпохи в современные пространства, все еще заселенные или недавно покинутые. Последнее задание приводит Сапфир и Сталь в небольшой придорожный автосервис.

---

[2] Здесь и далее названия иностранных медиа даются на языке оригинала во избежание возможной путаницы из-за замены латиницы кириллицей. – *Примеч. ред.*

[3] «Kitchen sink realism» – термин из обихода британской литературной и театральной критики конца 1950-х – середины 1960-х годов. Так называли произведения, в основном пьесы, с приземленными, бытовыми сюжетами из повседневной жизни преимущественно рабочего класса. – *Примеч. ред.*

[4] *Edwards N.* Saphire & Steel. URL: http://gutterbreakz.blogspot.com/2009/05/sapphire-steel.html.

На окнах и стенах гаража и прилегающего к нему кафе видны логотипы компаний Access, 7 Up, Castrol GTX, Louis Vuitton. Это «промежуточное место» – прототип того, что в 1995 году антрополог Марк Оже назовет в своей книге «не-местами»: общественные проходные зоны (торговые центры, аэропорты), которые все больше доминируют в условиях позднего капитализма. Сказать по правде, скромный автосервис, показанный в «Сапфир и Стали», – образчик затейливой оригинальности по сравнению с безликими штамповками, которые расплодятся вдоль шоссе в течение следующих 30 лет.

Проблема, которую должны решить Сапфир и Сталь, конечно же связана со временем. Через временну́ю прореху в автосервис просачиваются события прошлого: сцены и образы из 1925-го и 1948-го сменяют друг друга, о чем Серебро, коллега Сапфир и Стали, говорит так: «Время перепуталось, смешалось в беспорядке и не поддается логике». В течение всего сериала анахронизм, смешение отдельных временны́х периодов друг с другом было явным симптомом разрушающегося времени. В одном из предыдущих заданий Сталь жаловался, что временны́е аномалии возникают из-за привычки людей складывать вместе артефакты из разных эпох. В этом последнем задании анахронизм приводит к стазису: время останавливается. Автосервис находится «во временном кармане, в вакууме». На дорогах «все еще есть движение, но машины никуда не едут»: дорожный шум – это закольцованный звуковой фрагмент. Серебро говорит: «Здесь больше нет времени». Вся эта ситуация будто живое воплощение строк из пьесы Пинтера «На безлюдье»: «Вы на безлюдье. Там все недвижно, там нет перемен, и возраста нет, и все пребывает вовеки в оледенелом безмолвии»[5]. Хаммонд говорил, что изначально не собирался завершать историю так, он рассматривал возможность вернуться к сериалу после перерыва. Но возвращения не случилось – по крайней мере, на телевидение. В 2004 году сериал «Сапфир и Сталь» стал выходить в аудиоформате, без участия Хаммонда, Маккаллума и Ламли. К тому моменту аудиторией сериала была уже не широкая телевизионная публика, а узкий круг людей, обслужить интересы которых в цифровую эпоху не составляет труда. Сапфир и Сталь навечно останутся в ловушке; причина их несчастья, равно как и их происхождение, так и останется для нас загадкой. Их заточение в этом кафе из ниоткуда как бы предрекает общее состояние культуры, когда жизнь продолжается, но время остановилось.

Медленная отмена будущего

Основной тезис этой книги состоит в том, что в культуре XXI века прослеживаются тот же анахронизм и та же инертность, с которыми столкнулись Сапфир и Сталь в своем последнем приключении. Но застой этот скрыт под поверхностным слоем остервенелой тяги к «новизне», заслонен иллюзией беспрестанного движения. Никто не обращает внимания на «временну́ю мешанину»; склейка фрагментов прошлых эпох – явление столь повсеместное, что его никто уже не замечает.

В своей книге «После будущего» Франко «Бифо» Берарди пишет о «медленной отмене будущего, которая началась в 1970–1980-х годах». «Но, говоря о „будущем“, – уточняет Берарди, —

> я не имею в виду направление времени. Речь скорее о психологическом восприятии, которое сложилось в ситуации культурного развития в эпоху модерна; о культурных ожиданиях, сформированных в период современной цивилизации, в особенности после Второй мировой войны. Эти ожидания возникли на базе концепций бесконечного развития, пусть и посредством различных методологий: гегелевско-марксистской мифологии «снятия»

[5] *Пинтер Г.* Коллекция: пьесы. СПб.: Амфора, 2006. С. 410.

> и установления новой тотальности коммунизма, буржуазной мифологии линейного развития благосостояния и демократии, технократической мифологии всеобъемлющей власти научного знания и так далее.
>
> Моему поколению, которое выросло в самый разгар этой мифологической темпорализации, очень трудно, или даже невозможно, избавиться от нее и посмотреть на реальность без такого рода временны́х линз. Я никогда не смогу примириться с новой действительностью, какими бы очевидными, бесспорными или даже бросающимися в глаза ни были ее мировые социальные тенденции»[6].

Бифо старше меня на одно поколение, но мы с ним находимся по одну сторону этого временно́го разрыва. Я тоже никогда не смогу приспособиться к парадоксам современности. Велик соблазн интерпретировать мои слова с точки зрения затертого стереотипа: старое не может свыкнуться с новым и утверждает, что раньше было лучше. Но сейчас устарело как раз само представление, что молодые всегда по умолчанию находятся в авангарде культурного развития.

Старое теперь не шарахается от «нового» в страхе и непонимании – тех, чьи культурные ожидания сформировались в более ранние периоды, поражает скорее повсеместное сохранение давно знакомых форм. Нигде это не проявляется более ярко, чем в области популярной музыки. Именно через метаморфозы популярной музыки те из нас, кто вырос в 1960–1970–1980-х годах, научились отмерять развитие культуры во времени. Но, взглянув на музыку XXI века, мы не испытаем шока перед будущим. Это легко подтвердить с помощью простого мысленного эксперимента. Представьте, если бы любой недавно вышедший альбом отправили назад во времени, скажем, в 1995-й и поставили на радио. Вряд ли он произвел бы фурор среди радиослушателей. Напротив, публику 1995 года поразило бы знакомое звучание: неужели музыка так мало изменится за следующие 17 лет? Сравните это со стремительной сменой стилей между 1960-ми и 1990-ми: для человека из 1989-го джангл-альбом 1993 года звучал бы настолько ново и непривычно, что заставил бы его пересмотреть свое понимание музыки, самой ее сути и потенциала. Если культура XX века была охвачена лихорадкой экспериментов с формой, отчего возможности создания нового казались неиссякаемыми, то над XXI веком тяготеет гнетущее чувство конечности и опустошения. В нем не ощущается будущее. Или можно сказать, не чувствуется, что XXI век уже настал. Мы застряли в XX веке так же, как Сапфир и Сталь застряли в своем придорожном кафе.

Медленная отмена будущего сопровождается снижением ожиданий. Вряд ли много кто верит, что в ближайший год выйдет альбом, сопоставимый с «Funhouse» The Stooges или «There's a Riot Goin' On» Слай Стоуна. Еще меньше мы ожидаем прорыва в масштабе The Beatles или музыки диско. Чувство запоздалости, ощущение, что золотая лихорадка завершилась до нас, повсеместно витает в воздухе – и столь же повсеместно отрицается. Если вы станете сравнивать текущий застой с плодовитостью прошлых периодов, вас немедля обвинят в «ностальгии». Но степень зависимости современных артистов от давно сформированных стилей сама свидетельствует о ностальгии по формам, о которой я скажу чуть позднее.

Не так чтобы ничего не происходило с тех пор, как началась медленная отмена будущего. Эти 30 лет были временем огромных, разительных перемен. В Великобритании приход к власти Маргарет Тэтчер положил конец шатким компромиссам так называемого послевоенного консенсуса. Неолиберальная политика Тэтчер подкреплялась транснациональной реструктуризацией капиталистической экономики. Переход к так называемому постфордизму – с глобализацией, всеобщей компьютеризацией и казуализацией рабочей силы – стал причиной тотальной трансформации режима труда и отдыха. Тем временем за последние 10–15 лет интернет

---

[6] *Berardi F.* After the Future. Oakland: AK Press, 2011. P. 18–19.

и мобильные телекоммуникации изменили нашу повседневную жизнь до полной неузнаваемости. Тем не менее, а может быть и благодаря всему этому, нам все сильнее кажется, что культура утратила способность постигать и выражать настоящее. Или возможно, что настоящего, которое можно было бы постигать и выражать, в каком-то смысле больше не существует.

Взгляните, что стало с понятием «футуристической» музыки. «Футуристическая» музыка давно перестала отсылать нас к чему-то новому и неизведанному в будущем; она превратилась в устоявшийся стиль – наподобие заранее определенного типографского шрифта. Пытаясь представить себе такую музыку, мы даже сейчас вспомним звучание Kraftwerk и им подобных, хотя сегодня это такая же древность, каковой казался оркестровый джаз Гленна Миллера в начале 1970-х, когда Kraftwerk начинали экспериментировать с синтезаторами.

Где же Kraftwerk XXI века? Если их музыка возникла как побочный эффект неприятия уже устоявшихся форм, то наше время явно характеризуется необычайным приспособлением к прошлому. Более того, рушатся сами границы между прошлым и настоящим. В 1981 году 60-е казались намного дальше, чем они кажутся сейчас. С тех пор время культуры как бы отогнулось назад, сложившись вдвое, из-за чего представление о линейном развитии сменилось странным ощущением одновременности.

Чтобы проиллюстрировать эту особую темпоральность, будет достаточно двух примеров. Когда я впервые увидел клип Arctic Monkeys на сингл 2005 года «I Bet You Look Good on the Dancefloor», я был искренне убежден, что это какой-то утерянный артефакт из 80-х. Все в этом видео – свет, прически, одежда – стилизовано так, чтобы сымитировать выступление на «серьезном рок-шоу» BBC 2 «The Old Grey Whistle Test». Более того, не чувствовалось никакого диссонанса между картинкой и звуком. Если не вслушиваться специально, их легко можно было принять за постпанк-группу начала 80-х. Без сомнений, если провести мысленный эксперимент, который я описал выше, то нетрудно представить, что, транслируйся «I Bet You Look Good on the Dancefloor» в программе «The Old Grey Whistle Test» в 1980-м, у зрителей это не вызвало бы дезориентации. Подобно мне, они могли решить, что слова про 1984-й в припеве – это отсылки к будущему.

Такое положение вещей не может не изумлять. Отмотайте назад 25 лет от 1980-го, и вы окажетесь у истоков рок-н-ролла. Музыка, похожая на Бадди Холли или Элвиса, в 1980-м звучала бы старомодно. Разумеется, в 1980-м такие альбомы выходили, но они преподносились как ретро. Если Arctic Monkeys не назвали себя «ретро»-группой, то отчасти по той причине, что к 2005 году уже не было никакого «сейчас», которому они могли противопоставить свою ретроспекцию. В 1990-х можно было говорить, что брит-поп возрождает звучание 60-х в противовес современному британскому танцевальному андеграунду или ар-н-би в Америке. К 2005 году интенсивность развития обоих этих жанров чрезвычайно ослабла. Британская танцевальная музыка все еще живее рока, но изменения, которые в ней происходят, незначительны, постепенны и заметны в основном только посвященным – тут нельзя говорить о сдвиге восприятия, которым сопровождались переходы от рейва к джанглу и от джангла к гэриджу в 1990-х. Сейчас, когда я это пишу, один из доминирующих популярных стилей (клубная музыка, вытеснившая ар-н-би) напоминает не что иное, как евротранс – крайне блеклый европейский коктейль 90-х, смешанный из самых пресных компонентов хауса и техно.

Второй пример. Я впервые услышал «Valerie» в исполнении Эми Уайнхаус, находясь в торговом центре – может быть, как раз в идеальном для этого месте. До того дня я был уверен, что «Valerie» изначально была записана инди-трудягами The Zutons. Но на мгновение стилизованное под соул 60-х звучание и вокал (в котором я сперва не узнал Уайнхаус) пошатнули мою уверенность: должно быть, версия The Zutons – кавер на *эту,* более старую песню, которую я не слышал раньше? Конечно, вскоре я понял, что соул-звучание 60-х – на самом деле лишь симуляция; это действительно был кавер на песню The Zutons, сделанный в формированном ретростиле, на котором специализируется продюсер пластинки Марк Ронсон.

Работы Ронсона идеально иллюстрируют то, что Фредрик Джеймисон назвал «модусом ностальгии». Джеймисон предвосхищал и описывал эту тенденцию в своих трудах на тему постмодернизма начиная с 1980-х. «Valerie» и Arctic Monkeys являются типичными образчиками постмодернистского ретро из-за способа, которым в них достигается анахронизм. Они звучат достаточно аутентично, чтобы на первый взгляд сойти за продукт имитируемой эпохи, но все-таки в них чувствуется «что-то не то». Фактурные несоответствия, проистекающие из использования современных технологий аудиозаписи, приводят к тому, что итоговые продукты не принадлежат ни настоящему, ни прошлому – они принадлежат некоему воображаемому «безвременью», вечным 60-м или вечным 80-м. «Классическое» звучание сегодня может мыслиться вне оков его исторического становления и время от времени подкрепляться новыми технологиями.

Необходимо пояснить, что именно Джеймисон имеет в виду под «модусом ностальгии». Он говорит не о психологической ностальгии – даже напротив, по Джеймисону, модус ностальгии делает психологическую ностальгию невозможной, поскольку он непременно предполагает сбой в ощущении последовательности исторического времени. Герой, проявляющий тоску по былому, на деле принадлежит как раз к модернистской парадигме – вспомните хотя бы изобретательные упражнения Пруста и Джойса в обретении утраченного времени. Джеймисоновский модус ностальгии лучше всего рассматривать в терминах *формальной* привязанности к приемам и принципам прошлых эпох, которая есть следствие отступления от модернистского стремления к обновлению культурных форм для адекватного выражения современного опыта. Джеймисон приводит в пример полузабытый сегодня фильм Лоуренса Кэздана «Жар тела» (1981), в котором изображаются 1980-е годы, но ощущение такое, будто это 1930-е. «С технической точки зрения „Жар тела“ – не ностальгический фильм, – пишет Джеймисон, —

> поскольку действие в нем разворачивается в современной обстановке, в городке близ Майами во Флориде. С другой стороны, эта формальная современность на самом деле является в высшей степени двусмысленной… Формально предметы в фильме являются продуктами 1980-х (автомобили, например), но все в нем задумано так, чтобы сделать смутной непосредственно современную систему отсылок и создать возможность восприятия фильма как ностальгического произведения – как повествования, помещенного в некое неопределимое ностальгическое прошлое, в вечные 1930-е гг., так сказать, за рамки истории. На мой взгляд, чрезвычайно симптоматично, что сам стиль ностальгического кино сегодня захватывает даже те фильмы, которые содержат современные контексты, как будто по каким-то причинам мы не можем сосредоточиться на нашем настоящем, как будто мы стали не способны создать эстетические репрезентации нашего актуального опыта. Но если так, то это является ужасным обвинением потребительскому капитализму как таковому или, самое меньшее, тревожным и патологическим симптомом общества, которое утратило способность устанавливать связь со временем и историей»[7].

Что мешает однозначно отнести «Жар тела» к разряду исторического или ностальгического кино, так это его отказ от использования каких-либо явных отсылок к прошлому. В результате образуется анахронизм; парадокс состоит в том, что подобное «затуманивание официальной современности» и «ослабление историчности» становятся все более характерны для потребляемых нами культурных продуктов. Еще один пример модуса ностальгии, который приводит Джеймисон, – это «Звездные войны»:

---

[7] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления // Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 296–297.

> Одним из самых значительных культурных переживаний поколения, которое взрослело в 1930–1950-х гг., были субботние послеполуденные сериалы вроде «Бака Роджерса» – настоящие американские герои, попавшие в беду героини, опасные чужаки, смертоносные лучи или зловещие контейнеры, захватывающий конец, чудесное разрешение которого ожидало вас в ближайший субботний вечер. «Звездные войны» воссоздают этот опыт в форме пастиша, т. е. здесь нет ни малейшего признака пародии на такие сериалы, поскольку они давно уже неактуальны. «Звездные войны», отнюдь не являясь бессмысленной сатирой на такие ныне мертвые формы, удовлетворяют глубокое (можно, наверное, сказать «подавленное») стремление пережить их вновь: это сложный объект, в котором на некотором первом уровне дети и подростки могут воспринимать непосредственно приключения, тогда как взрослая аудитория способна удовлетворить более глубокое и собственно ностальгическое желание вернуться в прежнюю эпоху и снова пережить ее странные старые эстетические продукты[8].

Дело здесь не в ностальгии по историческому периоду (которая присутствует разве что косвенно): то, о чем пишет Джеймисон, – это тоска по форме. «Звездные войны» – особенно показательный пример постмодернистского анахронизма, потому что они используют современные технологии для маскировки своей архаичной формы. Вопреки происхождению из допотопных приключенческих сериалов, «Звездные войны» казались новыми, благодаря невиданным до тех пор спецэффектам и использованию современных технологий. Если Kraftwerk, в соответствии с идеологией модернизма, с помощью технологий рождали новые формы, то в модусе ностальгии технологии нужны для придания блеска старым. Таким образом, исчезновение будущего можно выдавать за его противоположность.

Будущее исчезло не в один миг. Формулировка Берарди «медленная отмена будущего» очень метко описывает, как постепенно, но неумолимо будущее сходило на него в течение последних 30 лет. В конце 1970-х и начале 1980-х текущий кризис культурной темпоральности стал ощутимым, но только в первой декаде XXI века «дисхрония», о которой писал Саймон Рейнольдс, стала повсеместным явлением. Эта дисхрония, или временной сбой, должна бы нас пугать, но господство «ретромании», как назвал ее Рейнольдс, свидетельствует, что ощущение «жуткого» (нем. *unheimlich*) пропало: ныне анахронизм воспринимается как должное. Постмодернизм с его тягой к ретроспекции и пастишу – как его определил Джеймисон – акклиматизировался в культуре. Возьмем хотя бы громадную популярность Адель: ее музыка не заявлена как ретро, но при этом в ней также нет ничего, что однозначно относило бы ее к XXI веку. Как и бóльшая часть современного культурного производства, музыка Адель пронизана смутным, но навязчивым ощущением прошлого – без четкого указания на какой-либо исторический период.

Джеймисон уравнивает постмодерное «ослабление историчности» с «культурной логикой позднего капитализма», но не объясняет подробно, почему они синонимичны. Почему неолиберализм и постфордистский капитализм породили культуру ретроспекции и пастиша? Попробуем выдвинуть пару рабочих гипотез. Первая из них касается потребления. Возможно ли, что тяга к устойчивому и хорошо знакомому – это попытка компенсировать отсутствие солидарности и защищенности в эпоху неолиберального капитализма? Поль Вирильо писал о «полярной инертности», которая является следствием колоссального ускорения коммуникации – и одновременно его противовесом. Вирильо приводит в пример Говарда Хьюза, который 15 лет жил в одном гостиничном номере, постоянно пересматривая фильм «Полярная стан-

[8] *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления. С. 295–296.

ция „Зебра“». Некогда пионер авиации, Хьюз стал ранним исследователем экзистенциального ландшафта, который впоследствии откроет нам киберпространство: чтобы иметь доступ ко всей истории культуры, больше не обязательно перемещаться физически. Или, как утверждал Берарди, напряженная и шаткая культура труда при позднем капитализме создает условия, где человек одновременно вымотан и перевозбужден. Сочетание нестабильных условий труда и доступа к цифровым коммуникациям приводит к перегрузке внимания. В таком состоянии пресыщения и бессонницы, утверждает Берарди, происходит деэротизация культуры. Искусство соблазнения требует слишком много времени, и, согласно Берарди, средства вроде «Виагры» восполняют не физический, а культурный дефицит: в ситуации критической нехватки времени, энергии и внимания нам требуются быстрые решения. Подобно еще одному примеру Берарди, порнографии, ретро обещает столь же быстрый и простой способ получить удовлетворение, идя по накатанной.

Другое объяснение связи позднего капитализма и ретроспекции затрагивает производство. Несмотря на все разговоры о новшествах и инновациях, неолиберальный капитализм медленно, но верно лишал и лишает деятелей искусства ресурсов, необходимых для производства чего-то нового. В Великобритании послевоенное государство всеобщего благосостояния и университетские стипендии являлись косвенными источниками финансирования большинства экспериментов в популярной культуре между 1960-ми и 1980-ми. Пришедшие им на смену идеологические и практические нападки на государственные услуги привели к жесткому ограничению пространств, где творческие люди были свободны от требования создавать что-то мгновенно-успешное. Когда общественное телерадиовещание коммерциализировалось, усилилась тенденция производить культурные продукты, похожие на те, что уже добились успеха ранее. В результате всего этого существенно снизилось время, свободное от работы и доступное для погружения в творческую деятельность. Если выбирать один фактор, наиболее способствующий консерватизму в культуре, то это существенное подорожание аренды жилья и ипотеки. Не случайно расцвет культурных инноваций в Лондоне и Нью-Йорке конца 1970-х и начала 1980-х (панк и постпанк) совпал с доступностью заброшенной и дешевой недвижимости в этих городах. С тех пор сокращение социального жилья, запрет на сквоттинг и непомерный взлет цен на недвижимость привели к значительному снижению временных и энергетических ресурсов, потенциально доступных для культурного производства. Но, пожалуй, только с наступлением цифрового коммуникативного капитализма этот кризис достиг крайней точки. Разумеется, описанная Берарди перегрузка внимания касается производителей так же, как потребителей. Для производства нового необходимо удалиться от некоторых вещей – например, от общественности, равно как и от уже существующих культурных форм, – но сделать это стало как никогда трудно в текущих условиях господствующего киберпространства и социальных сетей с их неиссякаемыми возможностями коммуникации и океаном видео на YouTube. Или, как это емко сформулировал Саймон Рейнольдс, в последние годы повседневная жизнь ускорилась, но культура, напротив, замедлилась.

Каковы бы ни были причины данной временно́й патологии, очевидно, что ни у каких сфер западной культуры нет к ним иммунитета. В былые оплоты футуризма, такие как электронная музыка, проникла ностальгия по формам. Музыкальная культура во многом отражает судьбу культуры при постфордистском капитализме в целом. На уровне формы музыка ограничена пастишем и повторением. Но в ее инфраструктуре происходят колоссальные и непредвиденные перемены: разрушаются старые парадигмы потребления, продаж и распространения, интернет-загрузки вытесняют физические носители, музыкальные магазины закрываются, а дизайн обложки умирает как творческое направление.

Почему хонтология?

Какое отношение ко всему этому имеет концепция хонтологии? На самом деле электронную музыку прошлого десятилетия начали рассматривать с точки зрения хонтологии довольно неохотно. Вообще, Жак Деррида, автор термина, часто раздражал меня как мыслитель. Основанный Деррида философский проект деконструкции, едва закрепившись в академических кругах, был возведен в своего рода религиозный культ неопределенности – в худших своих проявлениях он всячески поощрял уход от четкого обозначения любых позиций. Деконструкция была сродни патологическому скептицизму, проповедуя среди своих сторонников нерешительность, неопределенность целей и навязчивое сомнение. Некоторые академические подходы – неопределимость у Хайдеггера, невозможность выявить единственно верную интерпретацию в теории литературы – были возведены в ранг чуть ли не Божьего закона. В общем, привычка Деррида говорить околичностями особой пользы не приносила.

Нелишним здесь будет упомянуть, что мое первое знакомство с Деррида состоялось на страницах издания, которого уже больше не существует. В 1980-х самые восхитительные авторы New Musical Express упоминали Деррида. (Признаться, частично мое раздражение проистекает из разочарования. Энтузиазм по поводу Деррида, который разделяли такие авторы NME, как Иэн Пенман и Марк Синкер, новизна форм и идей, привнесенная им в их тексты, – все это сформировало у меня ожидания, которые не оправдались, когда я наконец сам прочитал труды Деррида.) Сейчас в это сложно поверить, но NME, наряду с общественным телерадиовещанием, формировали своеобразную неформальную систему дополнительного образования, придавая теоретическим знаниям непривычный глянцевый блеск. Также я видел Деррида в фильме Кена Макмаллена «Призрачный танец», который шел поздно вечером по Channel 4 вскоре после запуска канала; тогда еще не было видеокассет, так что мне пришлось плескать в лицо холодной водой, чтобы не уснуть.

Деррида ввел термин «хонтология» в своей книге «Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал». «Быть привидением не означает быть присутствующим, и призрачное наваждение следует ввести в организацию самого понятия»[9]. «Хонтология» – это игра слов[10]. Каламбур здесь основан на философском термине «онтология» – учении о сущностях бытия. Хонтология идейно продолжает более ранние понятия, предложенные Деррида, такие как «след» (фр. *la trace*) и «различание» (фр. *la différance*) – подобно им, хонтология связана с идеей, что исключительно позитивное бытие невозможно. Все сущее зиждется на отсутствии чего-либо в прошлом и вокруг, что как раз и делает сущее таким осязаемым и внятным. Приводя известный пример: любой лингвистический термин обретает значение не из присущих ему характеристик, а из своего различия с другими терминами. Отсюда искусные деконструкции «метафизики присутствия» и «фоноцентризма», в которых Деррида разоблачает, как в прошлом некоторые господствующие формы мышления (необоснованно) приоритизировали фонетическую речь в ущерб письму.

В хонтологии вопрос времени играет существенно бóльшую роль, чем в концепциях следа и различания. В «Призраках Маркса» несколько раз повторяется реплика Гамлета: «Рас-

---

[9] *Деррида Ж.* Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera; Ecce homo, 2006. С. 226.

[10] «Hauntology» – слово-бумажник, составленное из глагола «to haunt» (преследовать, преследовать кого-то в качестве призрака, быть привидением) и существительного «ontology» («онтология»). Во французском оригинале термины «hantologie» и «ontologie» являются омонимами. Языковая игра Жака Деррида отталкивается от французского и английского переводов первого предложения «Манифеста Коммунистической партии»: «Un spectre hante l'Europe: le spectre du communisme / A spectre is haunting Europe – the spectre of communism». В русском переводе «Призраков Маркса» Деррида «hantologie» передано как «призракологика», также распространено употребление термина «призракология». – *Примеч. ред.*

палась связь времен» (англ. *«The time is out of joint»*), а в своей недавно вышедшей книге «Радикальный атеизм: Деррида и время жизни» Мартин Хэгглунд утверждает, что все труды Деррида можно рассматривать сквозь призму идеи сбившегося времени. Хэгглунд пишет: «Деррида стремится сформулировать общую концепцию „хонтологии“ (фр. *hantologie*) в противовес традиционной онтологии, где бытие мыслится с точки зрения самотождественного присутствия. Таким образом, в фигуре призрака важно то, что его присутствие никогда не может быть абсолютным: он не существует в себе, но знаменует связь с чем-то, чего уже или еще нет»[11].

Следует ли в таком случае понимать хонтологию как попытку оживить сверхъестественное, или же это просто образное выражение? Ответить на этот затруднительный вопрос можно, осмыслив хонтологию как сферу реального, где призрак – это не что-то сверхъестественное, а нечто, что действует, не существуя физически. Великие мыслители модерности Фрейд и Маркс выявили разные модусы этой призрачной каузальности. Совершенно очевидно, что в мире позднего капитализма, управляемом финансовыми абстракциями, виртуальности имеют реальную силу, и самый зловещий «призрак Маркса» из всех – это, возможно, и есть капитал. Но, как подчеркивает сам Деррида в своих интервью для фильма «Призрачный танец», психоанализ тоже «наука призраков»: изучение того, как события, получившие отзвук в нашей душе, становятся призраками.

Возвращаясь к проведенному Хэгглундом различию между *уже* и *еще не* существующим, мы можем предварительно наметить два основных направления хонтологии. Первое относится к тому, чего (фактически) *уже нет*, но что *продолжает* иметь силу в качестве виртуальности (травматичная компульсия, фатальная тяга к повторению). Во втором хонтология имеет дело с тем, что (фактически) *еще не* случилось, но что *уже имеет* силу в виртуальном (сила притяжения, ожидание, формирующее текущее поведение). «Призрак коммунизма», о котором Маркс и Энгельс предупреждали в первых строках своего «Манифеста Коммунистической партии», относился как раз ко второму типу: виртуальность, угроза появления которой уже тогда играла роль в подрыве текущего порядка вещей.

Будучи частью философского проекта деконструкции, осуществляемого Деррида, книга «Призраки Маркса» одновременно была реакцией на актуальный в тот момент исторический контекст, сложившийся на фоне распада Советской империи. Или, скорее, она была реакцией на якобы исчезновение истории, провозглашенное Фрэнсисом Фукуямой в книге «Конец истории и последний человек». Что должно было произойти теперь, когда реально существовавший социализм пал, а капитализм мог доминировать повсеместно и его притязаниям на единоличное господство препятствовало существование уже не целого блока, а маленьких островков сопротивления на Кубе и в Северной Корее? Эру, которую я назвал «капиталистический реализм» – массовую уверенность в том, что нет никакой альтернативы капитализму, – терзало не появление призрака коммунизма, а его исчезновение. Как писал Деррида:

> Сегодня в мире господствует или становится господствующим определенный способ высказываться… Этот господствующий дискурс зачастую принимает ту маниакальную форму ликования и заклинания, которую Фрейд приписывал так называемой триумфальной фазе работы скорби. Заклинание повторяется и превращается в ритуал; оно придерживается формул и зависит от них – как и во всякой анимистической магии. В ритме размеренного шага оно скандирует: Маркс мертв, коммунизм мертв, действительно мертв, со всеми его надеждами, речами, со всеми

[11] *Hägglund M.* Radical Atheism: Derrida and the Time of Life. Stanford: Stanford University Press, 2008. P. 82.

> его теориями, и практиками, да здравствует капитализм, да здравствует свободный рынок, виват экономическому и политическому либерализму![12]

«Призраки Маркса» – это, помимо всего прочего, сборник рассуждений о медиа (и постмедиа) технологиях, установленных капиталом на всей подвластной ему территории. В этом смысле хонтология не была чем-то изолированным – она была неотъемлемой частью эпохи «технотеледискурсивности, технотелеиконичности», «симулякров» и «синтетических изображений». Наличие приставки «теле-» подчеркивает, что хонтология имеет дело с кризисом не только времени, но и пространства. Как теоретики Поль Вирильо и Жан Бодрийяр продемонстрировали достаточно давно – а «Призраки Маркса» можно рассматривать в том числе как ответ Деррида этим философам, – «телетехнологии» вызывают коллапс и пространства, и времени. События, удаленные в пространстве, мгновенно становятся доступны аудитории. Ни Бодрийяр, ни Деррида не дожили до максимальной – но, без сомнений, максимальной лишь на данный момент – манифестации «телетехнологий», наиболее радикально сократившей расстояние и время: киберпространства. Здесь мы приблизились к первой причине, почему концепцию хонтологии надо было применить к популярной культуре первого десятилетия XXI века. Именно в этот период киберпространство получило невиданную ранее власть над восприятием, дистрибуцией и потреблением культуры – особенно музыкальной культуры.

Когда речь шла о музыкальной культуре – в моих собственных статьях и в статьях таких критиков, как Саймон Рейнольдс и Джозеф Стэннард, – хонтология упоминалась прежде всего применительно к определенному скоплению музыкантов. Слово «скопление» здесь ключевое. Эти музыканты – Уильям Басински, лейбл «Ghost Box», The Caretaker, Burial, лейбл «Mordant Music», Филип Джек и другие – пересеклись в общем пространстве, при этом никак не воздействуя друг на друга. Их объединял не звук, а скорее ощущение, экзистенциальная направленность. Работы музыкантов, которые стали ассоциироваться с хонтологией, были переполнены меланхолией; их также занимали способы материализации памяти через технологии – отсюда увлеченность телевидением, винилом, аудиокассетами и звуками, сопровождающими поломку этих носителей. Эта одержимость овеществлением памяти вылилась в то, что стало, пожалуй, классическим хонтологическим аудиоэффектом: использование звука потрескивания виниловой пластинки. Потрескивание – способ показать нам, что связь времен распалась; оно препятствует нашему погружению в иллюзию присутствия. Потрескивание полностью меняет стандартный процесс прослушивания музыки, при котором, как пишет Иэн Пенман, от нас скрыт тот факт, что звук был записан с помощью технических средств. Здесь факт записи не просто нарочито подчеркнут, нас вдобавок заставляют обратить внимание на носитель, с помощью которого мы получаем к этой записи доступ. Львиная доля музыкальной хонтологии базируется на различии аналоговых и цифровых носителей: множество хонтологических аудиозаписей стремятся воссоздать материальность аналоговых медиа в эпоху цифрового эфира. MP3-файлы, разумеется, тоже материальны, но их материальность от нас скрыта – в отличие от осязаемой телесности виниловых пластинок или даже компакт-дисков.

Без сомнения, тоска по этой оставшейся в прошлом материальности подпитывает меланхолию, которой пронизана хонтологическая музыка. Что касается более глубинных причин этой меланхолии, здесь достаточно будет вспомнить название альбома Лейланда Кирби «Sadly, The Future Is No Longer What It Was» («Увы, будущее теперь не то, что раньше»). В хонтологической музыке красной нитью сквозит не высказанная прямо мысль, что надежды, которые вселяла послевоенная электронная музыка или эйфорическая танцевальная музыка 1990-х, испарились: будущее не просто не наступило – теперь оно уже не кажется возможным. Но в то же время эта музыка знаменует отказ ставить крест на мечте о будущем. Этот отказ придает мелан-

---

[12] *Деррида Ж.* Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. С. 79–80.

холии политическую окраску, так как он означает нежелание примириться с закрытыми горизонтами капиталистического реализма.

Не отпуская призрак

По Фрейду, и скорбь, и меланхолия связаны с утратой. Но если скорбь – это медленное болезненное удаление либидо от утраченного объекта, то в случае с меланхолией либидо остается привязано к тому, что было утрачено. Чтобы вызвать скорбь, как отмечает Деррида в «Призраках Маркса», умершее нужно изгнать: «Заклинание должно убедиться, что мертвец не вернется: следует скорее поместить труп в надежное место, чтобы он разлагался там, где был погребен, или даже забальзамировать его, как это любили делать в Москве»[13]. Некоторые, однако, отказываются упокоить мертвое тело, а другие, напротив, так (пере)усердствуют в стремлении умертвить что-либо, что создают призрак, бесплотную сущность. «Капиталистические общества, – пишет Деррида, – всегда могут облегченно вздохнуть и сказать себе: с коммунизмом покончено, и не просто покончено, а он еще и не имел места, это был всего-навсего призрак. Они могут лишь отрицать самое неоспоримое: призрак никогда не умирает, он всегда остается, чтобы приходить и возвращаться»[14].

Появления призрака, таким образом, можно истолковать как неудавшуюся скорбь. Они вызваны нашим нежеланием отпустить данный призрак или же нежеланием данного призрака отпустить нас – иногда эти два обстоятельства по сути значат одно и то же. Призрак не позволяет нам (у)дов(летвориться)ольствоваться посредственными благами, кои по крупицам разбросаны в мире капиталистического реализма.

В хонтологии XXI века на кону не исчезновение какого-то отдельного объекта. Исчезла целая тенденция, виртуальная траектория. Тенденцию эту можно обозначить как «популярный модернизм». Культурная экосистема, о которой я писал выше, – музыкальная пресса и наиболее интересные пласты общественного телерадиовещания – была частью популярного модернизма в Великобритании, наряду с постпанком, брутализмом в архитектуре, книгами издательства Penguin в мягкой обложке и BBC Radiophonic Workshop[15] (Радиофонной мастерской BBC). Популярный модернизм задним числом реабилитировал элитистский проект модернизма. В то же время он однозначно утверждал, что популярной культуре не обязательно быть популистской. Некоторые модернистские приемы не только распространялись, но и коллективно перерабатывались и расширялись, а задача модернизма по созданию форм, адекватных текущему моменту, снова стала актуальной. Я хочу сказать, что, хотя в то время я этого не осознавал, но большинство моих ранних культурных ожиданий сформировал именно популярный модернизм, и тексты, собранные в «Призраках моей жизни», посвящены моим попыткам примириться с исчезновением условий, способствовавших его существованию.

Здесь имеет смысл сделать остановку, чтобы разграничить хонтологическую меланхолию, которую собственно я имею в виду, и два других типа меланхолии. Первый тип Венди Браун называет «левой меланхолией». На первый взгляд то, о чем я говорил, может показаться меланхоличной обреченностью левого толка: *пусть они были не идеальны, но социал-демократические институты были лучше всего того, на что мы можем надеяться сейчас, а возможно, и когда-либо…* В своем эссе «Сопротивляясь левой меланхолии» Браун нападет на

---

[13] *Деррида Ж.* Призраки Маркса. С. 145.

[14] Там же. С. 147.

[15] BBC Radiophonic Workshop – студия звукозаписи, архив и редакция, участники которой занимались звуковым оформлением программ для радио и телевидения (среди наиболее известных работ – заглавная тема из научно-фантастического сериала «Доктор Кто»). Подразделение, основанное в 1958 году, стало известно благодаря новаторским способам работы со звуком. Участники коллектива – в особенности Дафна Орам и Делия Дербишир – оказали огромное влияние на саунд-дизайн и дальнейшую историю электронной музыки. – *Примеч. ред.*

«левых, которые не предлагают ни глубинной и радикальной критики статус-кво, ни привлекательной альтернативы текущему положению вещей. Но еще более настораживает левая идеология, которая больше верит в невозможность собственной реализации, нежели в свой потенциальный успех, левая идеология, которой комфортнее фокусироваться не на оптимизме, а на собственной маргинальности и провале, левая идеология, которая, таким образом, поймана в сети меланхолической привязанности к собственному утерянному прошлому, чей дух призрачен и чья структура желаний обращена вспять и изнурительна»[16]. Особенно губительным данный тип меланхолии делает его тенденция всё отрицать. Описанный Браун меланхолик левого толка – это пессимист, который считает себя реалистом; он больше не верит, что его стремление к радикальным переменам осуществимо, но и не признает, что он опустил руки. Осмысляя эссе Браун в своей книге «Коммунистический горизонт», Джоди Дин ссылается на лакановскую формулу: «единственное, в чем можно быть виновным, – это уступить в своем желании»[17]. Описанный Браун сдвиг в левой идеологии – от уверенности, что будущее принадлежит ей, к любованию собственной неспособностью действовать – превосходно иллюстрирует этот переход от желания (которое, по Лакану, есть желание желать) к влечению (наслаждению недостижением результата). Я же, напротив, говорю о меланхолии, суть которой состоит не в отказе от желания, а в нежелании сдаваться. Иными словами, она состоит в отказе приспосабливаться к текущим условиям так называемой «реальности» – даже если этот отказ заставит тебя ощущать себя изгоем своего времени…

Второй тип меланхолии, который нужно отличать от хонтологической меланхолии, Пол Гилрой называет «постколониальной меланхолией». Гилрой связывает такую меланхолию с избеганием; это уклонение от «тяжкого обязательства разбираться с неприглядной историей империализма и колониализма и превращать парализующее чувство вины в более продуктивный стыд, что способствовало бы образованию многокультурной нации, где больше не было бы страха перед чужаками или инаковостью»[18]. Она происходит из «утраты фантазии о всемогуществе». Подобно левой меланхолии Браун, постколониальная меланхолия также связана с отрицанием: ее «характерное сочетание», как пишет Гилрой, – это смесь «маниакального восторга со страданием, ненавистью к себе и амбивалентностью»[19]. Постколониальный меланхолик не (просто) отказывается принять перемены – в некотором смысле он отказывается даже признать, что перемены вообще произошли. Он безотчетно держится за фантазию о всемогуществе, воспринимая перемены исключительно как деградацию и крах, вина за которые, естественно, лежит на иммигрантах (непоследовательность здесь очевидна: если бы постколониальный меланхолик действительно был всемогущ, каким образом ему могли бы навредить иммигранты?). На первый взгляд хонтологическую меланхолию можно было бы рассматривать как вариант постколониальной меланхолии: мол, в очередной раз белый мальчик сетует на потерю привилегий… Но в таком случае потерянное трактовалось бы только в рамках разобиженного ресентимента[20] (фр. *ressentiment*) или же через призму того, что Алекс Уильямс назвал негативной солидарностью, – когда нас приглашают торжествовать не по поводу ширящегося освобождения, а в связи с унижением еще одной группы людей; особенно печально, что эта группа людей – главным образом рабочий класс.

---

[16] *Brown W.* Resisting Left Melancholy // Boundary 2. 1999. № 26. P. 19–27.

[17] *Jodi D.* The Communist Horizon. London; New York: Verso, 2012. P. 172.

[18] *Gilroy P.* Postcolonial Melancholia. New York: Columbia University Press, 2005. P. 99.

[19] Ibid. P. 104.

[20] В оригинале – непереводимая игра слов «resentment ressentiment». – *Примеч. пер.*

Ностальгия в сравнении с чем?

Здесь снова встает вопрос о ностальгии: может, хонтология, как утверждают многие ее критики, – это просто другое название ностальгии? Может, ее суть – в тоске по социальной демократии и ее институтам? Учитывая повсеместную ностальгию по формам, о которой я писал выше, необходимо задать вопрос: *ностальгия (возникшая) в сравнении с чем?* Кажется странной необходимость *доказывать*, что невыигрышное для настоящего сравнение с прошлым не обязательно всегда вызвано ностальгией, но такова уж сила деисторизации посредством популизма и пиара, что такие вещи необходимо четко проговаривать. Пиар и популизм насаждают релятивистскую иллюзию, будто активность и инновации равномерно распределяются по всем культурным периодам. Тенденция незаслуженно переоценивать прошлое доводит ностальгию до крайности; но в своей книге «Когда свет погас: Британия в семидесятые»[21] Энди Беккет, среди прочего, делает вывод, что мы во многом недооцениваем период 70-х годов – по факту Беккет показывает, что капиталистический реализм был построен на демонизации этой эпохи. В то же время вездесущие медиа побуждают нас ошибочно переоценивать настоящее, и те, кто не помнит прошлого, обречены потреблять его в новых обертках вновь и вновь.

И если 1970-е во многом были лучше, чем внушает нам неолиберализм, мы также должны признать, что капиталистическая антиутопия культуры XXI века не была просто навязана нам – она в значительной мере выстроена исходя из наших желаний. «Практически все, чего я боялся за последние 30 лет, случилось, – заметил Джереми Гилберт. – Все, о чем предостерегали мои наставники в политике с тех самых пор, как я ребенком в начале 80-х жил в бедном муниципальном доме на севере Англии или когда я в старшей школе читал в левой прессе разоблачения тэтчеризма, – все оказалось ровно настолько плохо, как они и предрекали. Но я все равно не хотел бы жить 40 лет назад. К чему я веду: это мир, которого мы все боялись; но в какой-то мере это и мир, который мы хотели»[22]. Но мы не обязаны выбирать между, скажем, интернетом и социальным обеспечением. В хонтологии утраченные варианты будущего не принуждают делать подобный ложный выбор; вместо этого мы видим призрак мира, где все блага коммуникационных технологий могли бы соседствовать с чувством сплоченности и братства более сильным, чем смогла обеспечить даже социал-демократия.

Проект популярного модернизма никак нельзя назвать завершенным, достигшим абсолютного апогея и не требующим улучшений. Бесспорно, в 1970-х сфера культуры была открыта для изобретательности рабочего класса настолько, что сегодня нам трудно это даже представить; но в тот же самый период расизм, сексизм и гомофобия были неотъемлемой составляющей мейнстрима. Само собой, борьба с расизмом и (гетеро)сексизмом все еще не окончена, но с тех пор она добилась значительных успехов, став мейнстримом, – однако в то же самое время неолиберализм разрушил социал-демократическую инфраструктуру, которая давала рабочему классу больше возможностей участвовать в культурном производстве. Кстати сказать, отделение класса от расы, гендера и сексуальности сыграло ключевую роль в успехе неолиберализма – из-за чего возникло нелепое убеждение, будто неолиберализм был в каком-то смысле предпосылкой к прогрессу в борьбе с расизмом, сексизмом и гетеросексизмом.

Хонтология – это не тоска по какому-то определенному периоду, это желание возобновить *процессы* демократизации и плюрализма, к которым призывает Гилрой. Возможно, здесь будет нелишним вспомнить, что социал-демократия обрела целостность и завершенность только по прошествии времени; для современников левого толка она была компромиссом, вре-

---

[21] *Beckett A.* When the Lights Went Out: Britain in the Seventies. London: Faber & Faber, 2010.

[22] *Gilbert J.* Moving on from the Market Society: Culture (and Cultural Studies) in a Post-Democratic Age. URL: https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/moving-on-from-market-society-culture-and-cultural-studies-in-post-democra/.

менным плацдармом, откуда позднее можно было бы продолжать наступление. Преследовать нас должен не призрак *переставшей* существовать социал-демократии, а *так и не начавшие* существовать варианты будущего, которые популярный модернизм заставил нас ожидать, но так и не материализовавшиеся. Эти призраки утраченного будущего осуждают ностальгию по формам, господствующую в капиталистическом реализме.

Музыкальная культура играла важнейшую роль в создании образов будущего, которое было утрачено. Слово «*культура*» здесь ключевое, потому что связанные с музыкой аспекты культуры (мода, дискурс, оформление обложек) были так же значимы в сотворении манящих неизвестных миров, как непосредственно сама музыка. Произошло *разотчуждение* музыкальной культуры в XXI веке: отвратительное возвращение в популярную музыку бизнес-воротил и артистов типажа «парень с нашего двора»; упор на реалити-шоу в индустрии развлечений; повальная мода среди представителей музыкальной культуры одеваться и выглядеть так, будто их отфотошопили или подвергли пластике; акцент на излишнюю, наигранную эмоциональность в пении. Все это немало способствовало дрессировке общества: посредственность культуры потребительского капитализма теперь воспринимается как норма. Майкл Хардт и Антонио Негри правы, говоря, что революционность борьбы за уравнивание всех рас, гендеров и сексуальных ориентаций состоит не только и не столько в требовании признать разного рода идентичности. В перспективе речь идет о ликвидации идентичности. «Нужно помнить, что революционный процесс упразднения идентичности страшен, жесток и травматичен. Не пытайтесь спасти свое „я“ – напротив, оно будет принесено в жертву! Это не значит, что освобождение низвергнет нас в пучину безразличия без каких-либо опознавательных признаков, просто ныне существующий набор идентичностей перестанет служить якорем»[23]. Хардт и Негри справедливо предостерегают о травмирующих аспектах такой трансформации, которые они осознают, но в ней также есть и положительные стороны. На протяжении XX века музыкальная культура служила своеобразным зондом, подготовлявшим почву общественных настроений для нового будущего, где больше не царили бы белые гетеросексуальные мужчины, – блаженно свободного будущего, отказавшегося от идентичностей, которые сами по себе есть всего лишь фикции. В XXI же веке, напротив, – и сплав попсы с телевизионными реалити-шоу тому ярчайшее доказательство, – популярная музыкальная культура сводится к тому, чтобы, подобно зеркалу, отражать субъективность позднего капитализма.

Теперь уже должно быть ясно, что в «Призраках моей жизни» слово «хонтология» употребляется в нескольких разных смыслах. В более узком смысле этот термин используется применительно к музыкальной культуре, а в более широком значении он указывает на навязчивость, повторение, воображаемые образы. Существуют также и более-менее безобидные варианты хонтологии. В «Призраках моей жизни» будут попеременно использоваться все эти различные значения термина.

Эта книга о призраках *моей* жизни, поэтому в ней неизбежно будет присутствовать личный мотив. Но моя интерпретация известной фразы «личное – это политическое» связана с поиском (культурных, структурных, политических) предпосылок субъективности. Наиболее продуктивно фразу «личное – это политическое» можно трактовать как «личное – это безличное». Любому из нас тоскливо быть самим собой (тем паче быть вынужденным подавать себя в таком качестве). Культура и анализ культуры ценны лишь постольку, поскольку они позволяют нам сбежать от самих себя.

Эти выводы дались мне нелегко. Депрессия – самый скверный из призраков, что преследуют меня в жизни; слово «депрессия» я использую, чтобы разграничить это состояние беспросветного солипсизма от более лирического (и коллективного) уныния хонтологической меланхолии. Я начал вести блог в 2003-м, когда находился в такой глубокой депрессии, что день за

[23] *Hardt M., Negri A.* Commonwealth. Cambrige; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009. P. 339.

днем жизнь казалась невыносимой. Часть собранных здесь текстов писались, когда я пытался справиться с этим состоянием, и не случайно мое (пока успешное) избавление от депрессии совпало с экстернализацией негативности: проблема была не (только) во мне, а в культуре вокруг меня. Сейчас мне ясно, что период примерно с 2003 года и по настоящий момент будет считаться – и не в отдаленном будущем, а очень скоро – худшим периодом для (популярной) культуры с 1950-х годов. Скудность культуры, однако, не означает, что в ней не было следов иных, нереализованных возможностей. «Призраки моей жизни» – это попытка установить связь с некоторыми из этих следов.

ПРИЗРАКИ МОЕЙ ЖИЗНИ: ГОЛДИ, JAPAN, ТРИКИ

На дворе был, наверное, 1994-й, когда я впервые увидел пластинку Rufige Kru «Ghosts of My Life» («Призраки моей жизни») на полке музыкального магазина. Этот мини-альбом из четырех треков вышел в 1993-м, но в те годы – еще до хайпа в интернете и онлайн-дискографий – андеграунду требовалось больше времени, чтобы всплыть на поверхность. Эта пластинка была ярким представителем жанра дарксайд-джангл. Джангл был одним из составных отрезков «хардкорного континуума», названного так позднее Саймоном Рейнольдсом: череды мутаций в британском танцевальном андеграунде, вызванной привнесением брейкбита в рейв и далее перетекшей от хардкор-рейва к джанглу, спид-гэриджу, тустепу.

Я всегда буду предпочитать термин «джангл» более блеклому и неточному «драм-н-бэйс», потому что в значительной мере очарование жанра зиждилось как раз на неиспользовании в нем барабанов и бас-гитары. Вместо симуляции реально существовавших звуков «настоящих» инструментов цифровые технологии были призваны создавать звуки, которых до этого не существовало. Функция тайм-стретчинга – позволявшая растянуть продолжительность звука без изменения его тона – преобразовала брейкбит-сэмплы в ритмы, которые живой человек был не в силах воспроизвести. Продюсеры также использовали странный металлический скрежет, которым программа забивала зазоры, появлявшиеся при чрезмерном замедлении и растяжении сэмплов. В результате получался абстрактный коктейль, который давал в голову не хуже любых синтетических препаратов: ускорял метаболизм, повышал ожидания и перестраивал нашу нервную систему.

Термин «джангл» предпочтителен еще и потому, что он вызывает ассоциации с определенным пейзажем: городскими джунглями или, скорее, изнанкой мегаполиса, находящегося в процессе оцифровки. «Urban music»[24] иногда понимается как более вежливый синоним «черной» музыки. Но такое название не обязательно связано с отказом от расовых стереотипов – скорее оно взывает к культуре обыденного космополитизма[25]. Тем не менее джангл никак нельзя назвать однозначным *воспеванием* городской среды. Если джангл что и воспевал, так это притягательность *тьмы*. В антиутопическом импульсе джангл освобождал подавляемое либидо, выпуская наружу и усиливая наслаждение от предвкушения того, что все существующие определенности будут уничтожены. Как утверждал Кодво Эшун, джангл – это либидизация тревожности, трансформация реакции «бей или беги» в удовольствие.

Ситуация была весьма неоднозначной: в каком-то смысле такая музыка являлась художественно усиленной звуковой экстраполяцией неолиберального стремления к разрушению атмосферы солидарности и защищенности. Джангл отвергал ностальгию по привычной жизни в маленьком городе, но и в цифровых мегаполисах среди незнакомцев расслабиться было невозможно: там никому нельзя было доверять. Много мотивов джангл заимствовал из филь-

---

[24] «Urban music» – зонтичный термин, служащий для обозначения «черных» жанров популярной музыки – соула, ар-н-би, хип-хопа, грайма и др. Своим происхождением обязан тому факту, что мигрантские афродиаспоральные сообщества в США и Британии в подавляющем большинстве являются жителями крупных мегаполисов, представителями городской культуры. Обычно противопоставляется термину country music – кодифицированному определенным образом компендиуму музыкальных практик, основанных на фольклорных традициях районов Аппалачей, Техаса и штата Миссисипи, вокруг которого утвердилась репутация музыки для белого населения юга страны. В понимании последнего определения видится горькая ирония, поскольку огромная часть системообразующих традиций кантри представляет собой наследие музыки вывезенных из Африки рабов и переосмысления фольклорной песни нищими чернокожими странствовавшими певцами начала XX века. – *Примеч. ред.*

[25] В оригинале Фишер использует термин «conviviality» британского постколониального исследователя Пола Гилроя. Под ним Гилрой подразумевает горизонтальную и низовую культуру сожительства различных наций и рас. С одной стороны, Гилрой противопоставляет подобный феномен терпимости к многообразию на повседневном уровне имперской меланхолии, а с другой – привилегированному космополитизму «сверху». Подробнее см.: *Gilroy P.* After Empire: Melancholia or Convivial Culture? London: Routledge, 2004. – *Примеч. ред.*

мов 1980-х годов, затрагивавших «Гоббсову проблему» – таких, как «Бегущий по лезвию», «Терминатор» и «Хищник-2». Не случайно все три этих фильма – про охоту. В мире джангла существа – человеческие и нечеловеческие – преследовали друг друга как ради забавы, так и для пропитания. Но дарксайд-джангл в равной степени отражал и радость несхваченной жертвы, эйфорический ужас побега от безжалостного хищника, как в видеоигре, и восторг охотника, загнавшего добычу.

С другой стороны, дарксайд-джангл рисовал образ будущего, которое капитализм может только отвергнуть. Капитализм никогда открыто не признает, что является системой, основанной на бесчеловечной жадности; Терминатор не может отбросить личину человека. Джангл не только срывал эту маску, он активно ассоциировал себя с неорганической начинкой под ней: отсюда и голова андроида / череп на логотипе Rufige Kru. Такая парадоксальная самоидентификация со смертью и уравнивание смерти с нечеловеческим будущим были больше, чем дешевой нигилистической позой. В какой-то момент скопившийся и не нашедший выхода негативный антиутопический посыл достигает предела и начинает преобразовываться в извращенное подобие утопии, где уничтожение становится необходимой предпосылкой для радикального обновления.

В 1994 году я учился в магистратуре, и у меня не было ни наглости, ни денег, чтобы слоняться по музыкальным магазинам, скупая все новинки. Поэтому я слушал джангл так же хаотично, как в свое время в 70-х читал американские комиксы. Я доставал треки когда и где придется, обычно в виде сборников на CD, выходивших уже после того, как премьерные дабплейт-тиражи альбомов теряли свою свежесть. По большей части неумолимый поток джангл-музыки невозможно было вписать в какой-либо нарратив. В соответствии с безличным и обесчеловеченным звучанием этого жанра, названия исполнителей тяготели к загадочным киберпанк-референсам без привязки к каким-либо реальным событиям или местам. Джангл лучше всего воспринимался как анонимный поток электронного либидо, будто *проходивший через* продюсеров, или как нагромождение искажений и спецэффектов без конкретного авторства. Он звучал как нечто живое, но неодушевленное – словно жестокий и беспощадный искусственный интеллект, грешным делом призванный в студию звукозаписи; брейкбит вызывал ассоциации с гигантскими псами-мутантами, рвущимися с поводка.

Rufige Kru был в числе немногих джангл-проектов, о которых я что-то знал. Благодаря прозелитическим статьям Саймона Рейнольдса в ныне давно не издающемся еженедельнике Melody Maker, мне было известно, что Rufige Kru – один из псевдонимов Голди, который уже тогда становился узнаваем, чего практически не случалось на традиционно анонимной джангл-сцене. Если кто и мог стать лицом этого безликого жанра, то Голди – златозубый бывший граффитист смешанного расового происхождения, – несомненно, годился на эту роль. Голди вырос на хип-хопе, но коллективное рейв-помешательство необратимо на него повлияло. Его карьера стала притчей во языцех из-за нескольких, казалось безнадежных, затыков. Любого продюсера, вышедшего из культурных недр хардкорного континуума, всегда прельщала перспектива отринуть непременно коллективный характер производства в этом жанре. Голди перед этим искушением не устоял, но, что показательно, качество его записей ухудшилось сразу же, как только он перестал использовать безличные, общие названия для своих проектов и начал издаваться под (пусть и вымышленным) именем Голди. Его первый альбом «Timeless» сгладил неорганическое звучание джангла с помощью аналоговых инструментов и настораживающе-изящного джаз-фанка. Голди стал звездой локальных масштабов, снялся в бибисишном сериале «EastEnders» и только в 2008-м выпустил альбом, который можно было ожидать от Rufige Kru еще 15 лет назад. Урок очевиден: в Британии те, кто играет urban music, могут добиться успеха, только обособившись, покинув общий культурный котел жанра.

Первые релизы под псевдонимами Rufige Kru и Metalheads, которые Голди делал в коллаборации, все еще были наполнены вибрирующей, тусовочной атмосферой. «Terminator»

1992 года был самым эпохальным: будоражащие пульсации электронных ритмов и обработанные фэйзером, растянутые биты вызывали ассоциации с искаженными, нереальными геометрическими формами, а в вокальных сэмплах Линда Хэмилтон из «Терминатора» говорила о временн*ы*х парадоксах и фатальных стратегиях. Трек будто комментировал сам себя: словно временны́е аномалии, описанные Линдой Хэмилтон («Ты говоришь в прошедшем времени о вещах, которые я еще не сделала»), воплотились в головокружительно сконцентрированном саунде.

Со временем звучание Rufige Kru становилось изящнее. Если ранние записи навевали ассоциации с небрежно и наспех сшитыми вместе разрозненными частями тела, то более поздние релизы напоминали скорее генно-модифицированных монстров. На смену хаотичным и нестабильным рейв-элементам постепенно пришли структуры более четкие и мрачные. Названия композиций говорили сами за себя: «Dark Rider», «Fury», «Manslaughter» («Темный всадник», «Ярость», «Резня»). У слушателя возникало ощущение, что он, спасаясь от преследования, бежит под футуристичными сводами бруталистской аркады. Вокальных сэмплов стало меньше, они стали звучать глуше и более зловеще. На треке «Manslaughter» мы слышим одну из самых потрясающих реплик из «Бегущего по лезвию»; репликант Рой Батти говорит: «Если бы ты только видел то, что я видел твоими глазами» – идеальный девиз для новых мутантов, которых уличная наука джангла при создании наделила обостренным чувственным восприятием, но укороченным сроком жизни.

Я скупал все релизы Rufige Kru, какие мог найти, но название «Ghosts of My Life» выглядело особенно интригующе из-за отсылки к арт-поп-шедевру группы Japan 1981 года, «Ghosts» («Призраки»). Включив «Ghosts of My Life» на виниле, я сразу с восторгом узнал в вокальном сэмпле измененный голос Дэвида Сильвиана из Japan, повторявший название трека. Но это была не единственная отсылка к «Ghosts». После атонального фрагмента и дерганного брейкбита трек внезапно замирал, и – при прослушивании у меня до сих пор от этого дыхание перехватывает – в образовавшуюся брешь на краткий миг выплескивалась с ходу узнаваемая абстрактная электронщина Japan, которую тут же поглощала густая топь басов и синтетический скрежет, характерные для звучания дарксайд-джангла.

Время схлопнулось. Одни из первейших моих поп-идолов вернулись, получив новую жизнь и признание в неожиданном контексте. Синти-поп новой романтики начала 80-х, презираемый и осмеянный в Британии, но почитаемый в клубах Детройта, Нью-Йорка и Чикаго, наконец-то возвращался в родные пенаты британского андеграунда. Кодво Эшун, который в то время работал над книгой «Ослепительней солнца: приключения в соник-фикшене»[26], сказал бы, что синти-поп был предтечей техно, хип-хопа и джангла так же, как дельта-блюз лежал в основе рока; я тогда чувствовал, будто утраченная часть меня – призрак из моего прошлого – была обретена вновь, пусть она и изменилась навсегда.

«Когда я уже было выиграл»[27]

В 1982-м я записал песню «Ghosts» с радио и слушал ее по кругу: нажимал «play», перематывал кассету – и опять с начала. «Ghosts» – запись, которую даже сейчас хочется слушать снова и снова. Отчасти причина кроется в обилии там мелких деталей – ты никогда не чувствуешь, что объял песню целиком.

Japan больше не записали ничего уровня «Ghosts». Эта вещь – аномалия, не только из-за явно исповедального тона, обычно не свойственного группе, ценившей эстетическое выше эмоционального, но также из-за аранжировки песни, сам*о*й ее структуры. Остальные треки с «Tin

---

[26] *Eshun K.* More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction. Northhampton: Interlink Pub Group Inc., 1999.

[27] «Just when I think I'm winning» – строка из песни Japan «Ghosts». – *Примеч. пер.*

Drum» – альбома 1981 года, где вышла «Ghosts», – имели пластиковое этно-фанк-звучание, где электронные потоки проносились через эластичную ритмическую архитектуру, созданную басом и ударными. На «Ghosts», однако же, нет ни барабанов, ни баса. Единственная перкуссия там звучит так, будто кто-то постукивает по металлическим позвонкам, остальное же пространство занимают звуки настолько неестественные, что их мог бы записать Штокхаузен.

От перезвона в начале «Ghosts» создается впечатление, что ты заперт внутри часового механизма. Воздух заряжен, и сквозь электрическое поле вокруг пролетают нечленораздельно щебечущие радиоволны. В то же время трек до краев заполняет спокойствие, он словно замер в равновесии. Посмотрите прекрасное живое выступление группы на передаче «The Old Grey Whistle Test», где они исполняют «Ghosts». Они там будто настраивают свои инструменты, а не играют на них.

Только Сильвиан выглядит оживленным, и то подвижно одно его лицо, наполовину скрытое густой челкой. Его вычурно тоскливый вокал идет вразрез с аскетичным электронным звучанием. Вялая тревожность музыкального ряда прерывается единственным драматическим всплеском: перед самым припевом вступает синтезатор с партией струнных, которая вписалась бы в саундтрек к какому-нибудь триллеру. «Когда я уже было выиграл / Когда я взломал все замки / Призраки моей жизни / Лютуют сильнее ветра…» [28]

Что за призраки преследуют Сильвиана? Песня не дает четкого ответа, и это лишь усиливает производимый на слушателя эффект: мы вольны заполнить пробелы своими собственными фантомами. Ясно одно: Сильвиану портят жизнь не внешние факторы. Его преследует нечто из прошлого – нечто такое, что он хотел бы оставить позади. У него не выходит, потому что это нечто он носит в себе. Ожидает ли он разрушения своего счастья, или, может, оно уже разрушено? Настоящее время в тексте – а точнее, колебание между настоящим и прошедшим – вносит неопределенность, намекает на неизбежную цикличность, на необъяснимую тягу к повторению, которая может накликать беду на самоё себя. Призраки возвращаются, потому что он боится их возвращения…

Трудно не рассматривать «Ghosts» как своего рода рефлексию о том, как Japan видели себя на тот момент. Группа была кульминацией определенного английского представления об арт-попе, которое брало начало от Боуи и Roxy Music в начале 70-х. Члены группы были родом из Бекенхема, Кэтфорда, Луишема – неприглядных районов на границе Южного Лондона и Кента; в таких же захолустных пригородах родились Дэвид Боуи, Билли Айдол и Сьюзи Сью. Как и большинство английского арт-попа, Japan находили в окружающей жизни источник лишь негативного вдохновения, им просто хотелось сбежать. «Все, связанное с детством, вызывало сознательное отторжение», – говорил Сильвиан. Поп-культура была спасением от прозы жизни. Музыка составляла лишь одну ее часть. Арт-поп был культурной школой для самоучек из рабочего класса; собирая намеки, оставленные тут и там первопроходцами (аллюзии в текстах и названиях песен или отсылки из интервью), можно было получить знания об областях, не входивших в обычную школьную программу: искусстве, европейском кинематографе, авангардной литературе… Первым делом нужно было сменить имя, и Сильвиан (урожденный Бэтт) выбрал свое в честь Сильвена Сильвена из The New York Dolls – группы, которой Japan подражали в начале своего пути.

К моменту выхода «Ghosts» от поддельной американщины в духе Dolls не осталось и следа, а Сильвиан уже отточил свой образ растиражированной пластмассовой копии Брайана Ферри. Анализируя вокал Брайана Ферри, Иэн Пенман утверждает, что его особенное звучание родилось из не вполне удачной попытки замаскировать родной северо-восточный акцент под классический, эталонный английский выговор. Вокал Сильвиана – это копия подделки. В нем сохранилась дребезжащая тоска, присущая Ферри, но она стала чистой стилизацией без

[28] «Just when I think I'm winning / when I've broken every door / the ghosts of my life / blow wilder / than the wind».

какой-либо эмоциональной глубины. Это деланый вокал, совершенно неестественный; вычурный, сверхстарательно вылепленный и потому не несущий в себе эмоционального заряда. Он максимально далек от разговорного голоса Сильвиана в те годы, неловкого и робкого, с заметной печатью классовой принадлежности и южным лондонским акцентом, которые вокал стремился стереть. «Сыны первопроходцев —/ алчущие люди»[29].

Песня «Ghosts» исполнена чисто английских тревог – ее мог бы петь Пип из диккенсовских «Больших надежд». Выход за пределы рабочего класса в Англии всегда сопровождается страхом, что тебя разоблачат, что твои истинные корни вылезут на поверхность. Ты проколешься на незнании какого-то общепринятого правила этикета. Ты сделаешь ошибку в произношении; произношение для самоучки – постоянный источник стресса, потому что из книг не всегда понятно, как *звучат* слова. Быть может, «Ghosts» – пространство, где арт-поп смотрит в лицо этому страху? Страху, что твою классовую принадлежность раскроют, что происхождение невозможно спрятать, что призраки провинциального Луишема настигнут тебя, как бы далеко на восток ты ни забрался?

Japan возвели арт-поп в столь абсолютную степень поверхностности, что в пустом эстетстве они даже превзошли источники собственного вдохновения. «Tin Drum» – это даже не арт-поп, а роланбарт-поп: очевидная игра со знаками, устроенная ради их очарования. Обложка альбома сразу же вводит в этот искусственный мир: залаченная, пергидрольная челка Сильвиана красиво падает на очки в оправе как у Тревора Хорна, сам он сидит в комнате, изображающей жилище простого китайца, ест что-то палочками, сзади него от стены отклеивается плакат с Мао. Все это постановка, каждый Знак был подобран с тщанием сродни фетишизму. Тени на веках придают его взгляду почти опиумную тяжесть – и в то же время он весь неимоверно хрупкий; его лицо словно маска номэн, анемично бледное; тело безвольное, как у тряпичной куклы. Вот он один из последних глэм-принцев и, возможно, самый восхитительный из них. Его лицо и тело – изысканные, редкие произведения искусства; не внешние дополнения к музыке, а равнозначные, неотъемлемые компоненты, формирующие общую концепцию. Любой смысл – социальный, политический, культурный – из всех отсылок будто бы выкачали. Даже когда на заключительном треке «Cantonese Boy» Сильвиан поет: «Ты нужен Красной армии»[30], это всего лишь дань семиотике Востока: китайские и японские империи знаков низведены до образов, используемых и вожделенных лишь для того, чтобы вызывать нервную дрожь.

К выходу «Tin Drum» Japan уже превратились из неотесанных подражателей New York Dolls в джентльменов-знатоков, из бекенхемских пареньков – в жуиров-космополитов. (Во всяком случае, они сделали все, что могли. Текст песни «Ghosts» напоминает, что трансформация не может быть абсолютной и чувство тревоги неистребимо: чем тщательнее скрываешь свое происхождение, тем больнее будет разоблачение.) «Tin Drum» поверхностен поверхностностью глянцевого снимка, отстраненность самих музыкантов сродни отстраненности профессионального фотографа. Деконтекстуализированные образы составлены в клишированно, странно абстрактную «ориентальную» панораму: Дальний Восток, каким мог бы его описать сюрреалист Реймон Руссель. Подобно Ферри, Сильвиан является и Субъектом, и Объектом: он не только застывший Образ, но и тот, кто сам собирает и комбинирует образы – не как вуайерист, а как бесстрастный художник. Бесстрастность эта, разумеется, напускная – она маскирует волнение, которое сама же и сублимирует. Слова – как маленькие лабиринты, как загадки без правильных ответов (или, может, только видимость загадок); бессмыслица за лжефасадом, украшенным китайскими и японскими мотивами.

---

[29] «Sons of pioneers / are hungry men».

[30] «Red Army needs you».

Вокал Сильвиана – часть этого маскарада. Даже на «Ghosts» его голос нельзя принимать за чистую монету. Этот голос ничего не раскрывает (и на это не претендует) – это голос, за которым можно спрятаться, как за гримом, как за броскими ориентальными мотивами. Сильвиан кажется туристом не только в географическом смысле – он сторонний наблюдатель даже своего внутреннего мира. Его голос будто бы не исходит из тела, а льется напрямую из разума.

А что же дальше? Japan распадается, когда Duran Duran уже почти стали суперзвездами, состряпав свою версию Japan «для бедных». Сильвиан же устремился на поиски «подлинности», которые ознаменовались двумя вещами: отказом от ритма и увлечением «настоящими» инструментами. Он смыл косметику и отправился на поиски Смысла, устремился к познанию Подлинного Себя. Но до альбома «Blemish» в 2003-м все сольные релизы Сильвиана звучали так, будто он тщился достичь эмоциональной искренности, на которую его вокал был просто не способен, только теперь он уже не мог оправдать это эстетством.

«Tin Drum» был финальным студийным альбомом Japan, и вместе с тем он был одним из последних достижений английского арт-попа. Одно будущее тихо почило, но другим было суждено появиться.

«У тебя мои глаза…»

Четырнадцать лет спустя фрагмент песни «Ghosts» группы Japan появился на первом сингле Трики «Aftermath», но не в виде сэмпла, а как цитата в исполнении наставника Трики и его земляка из Бристоля, Марка Стюарта. На фоне пульсирующего напевного ритма Стюарт то ли поет, то ли говорит: «Когда я уже было выиграл, когда я думал, что непобедим…» Отсылка к Japan и присутствие на треке Стюарта, который еще со времен The Pop Group конца 1970-х был влиятельной фигурой на бристольской постпанк-сцене, – все это недвусмысленно намекало, что считать Трики просто трип-хоп-музыкантом было упрощением и заблуждением. Слишком часто трип-хопом называли просто музыку черных, в которой «чернота» приглушалась или изымалась совсем (хип-хоп без рэпа). В музыке Трики корень «трип» относился не столько к галлюциногенам, сколько к тягучему дурману марихуаны. Но Трики вывел вялость от травы за пределы накуренной истомы, на уровень провидения, где характерные для рэпа агрессия и позерство не то чтобы исчезали, но преломлялись в сонном мареве влажного гидропонного пара.

Чисто формально рэп (или, скорее, *скрип*) Трики можно было назвать британским ответом хип-хопу, но, если копнуть глубже, он также обращался к мотивам постпанка и арт-попа, давая им новую жизнь. Своими предшественниками Трики называет такие постпанк-группы, как Blondie, The Banshees, The Cure («На мой взгляд, последняя великая поп-группа», – сказал он). Нельзя просто взять и противопоставить это наследие отсылкам к соулу, фанку и дабу, которыми изобиловала ранняя музыка Трики. Постпанк и арт-поп и сами много почерпнули из фанка и даба. «Я вырос в белом гетто, – сказал мне Трики в интервью в 2008 году. – Мой отец – ямаец, а бабушка – белая. В детстве, лет до шестнадцати, все было нормально. Когда я переехал в другое этническое гетто и завел там друзей, они спрашивали: „Почему ты тусуешься с белыми парнями, скинхедами?“ А мои друзья-скинхеды типа: „А чё ты тусуешься с черными?“ А я не врубался, мне это было непонятно. Мне всегда были открыты оба мира, я мог пойти в регги-клуб, а потом в клуб белых и даже не заметить разницы, потому что моя семья очень пестрая, у всех разный оттенок кожи. На Рождество в доме собирались белые, черные, эти похожи на африканцев, те – на азиатов… Мы не видели разницы, у нас семья без предрассудков. Но вдруг все стало меняться, возникли дурные привычки, типа шептать: „Зачем шляешься с белыми пацанами?“ Мои друзья с пятилетнего возраста, те, с кем я вырос, говорили: „Зачем ты дружишь с черными пацанами?“ А потом я смотрел клипы The Specials по телевизору – там белые и черные тусовались вместе».

Трики появился как раз в тот момент, когда реакционная клоунада брит-попа – направления в роке, которое «выбелило» из жанра все современные черные влияния, – начала занимать лидирующие позиции. Дутая схватка Blur и Oasis, приковавшая к себе прессу, отвлекала внимание от настоящего раскола в британской музыкальной культуре того времени. Действительно важный конфликт назрел между музыкой, которая признавала и продвигала новые ценности 90-х (технологии, культурный плюрализм, жанровые инновации), и музыкой, которая нашла убежище в монокультурной версии британскости: рок-музыкой самодовольных белых мальчиков, состоящей почти целиком из форм, сложившихся в 60-х и 70-х. Эта музыка была призвана успокоить белых мужчин в тот самый момент, когда привычный для них порядок вещей – во всем том, что касается работы, секса, этнической идентичности, – все больше оказывался под давлением. Как мы теперь знаем, брит-поп выиграет эту битву. Трики уйдет в тень, чтобы стать глашатаем будущего, которое для британской музыки так и не наступило. (Какого-либо сближения Трики с брит-попом, к счастью, так и не состоялось. Вокалист Blur Деймон Албарн был – наряду с Терри Холлом из The Specials и другими – приглашен на альбом Трики, который тот записывал под псевдонимом Nearly God, но их совместный трек был удален с альбома еще до его релиза.)

После выхода «Maxinquaye» в 1995 году Трики немедленно провозгласили рупором немого аполитичного поколения, израненным пророком, который впитал и транслировал душевную скверну десятилетия. О степени общественного преклонения можно судить по возникновению псевдонима Nearly God (Почти Бог): немецкий журналист спросил: «Каково это – быть Богом? Ну хорошо, почти Богом?» Однако вместо того, чтобы послушно играть отведенную ему роль беса противоречий мейнстримному попу 1990-х, Трики отошел на второй план, став полузабытым персонажем. Настолько, что, когда в 2011-м в Гластонбери он вышел на сцену вместе с Бейонсе, толпа дружно ахнула – будто мы на секунду перенеслись в параллельную реальность, где Трики на своем заслуженном месте: пленительной горгульей восседает на крыше поп-музыки XXI века. Что весьма символично, микрофон Трики тогда, кажется, не включился, и его было едва слышно.

«На „Maxinquaye“, – писал Иэн Пенман в своем знаменитом эссе 1995 года для журнала The Wire, – Трики звучит будто призраки из другой солнечной системы»[31]. Призрачная музыка Трики, которая отказывалась *проступать четче* или что-то *олицетворять*, которая дрейфовала между ясностью и туманностью, резко контрастировала с тем дерзким многоцветием, что Пенман окрестил «троицей на балдежном вайбе из передачи „One World“: Facecover/ Talkin' Loud/Jazzie B»[32]. Что примечательно в разновидности мультикультурализма, продвигаемой Трики и Голди, так это их отказ подходить к нему серьезно и высоко оценивать. Их музыка не призывала приобщаться ни к какому усредненному стандарту. Напротив, их музыка упивалась собственной загадочностью, *потусторонностью*, научно-фантастическим флером. Подобно творчеству родоначальника арт-попа Боуи, эта музыка ассоциировалась с чем-то чуждым, например с новыми технологиями, непостижимыми идеями – и прежде всего, с моделями общественных отношений, которые в то время трудно было даже представить. Боуи, конечно, не первый провел эту параллель: возлюбить чужого – этот прием задолго до Боуи практиковали самопровозглашенные темные маги («жрецы соник-фикшна»[33] Кодво Эшуна: Ли Перри,

---

[31] *Penman I.* Black Secret Tricknology // The Wire. 1995. № 133. URL: http://www.moon-palace.de/tricky/wire95.html.

[32] Музыкальная радиопередача на BBC, в которой звучала продвинутая поп-музыка. Сейчас прекратила свое существование. – *Примеч. ред.*

[33] Sonic fiction – термин британского теоретика ганского происхождения Кодво Эшуна. Рассматривая тесную связь «черной музыки» и научно-фантастических нарративов, которые оформлялись вокруг нее («афрофутуризм»), Эшун настаивает на том, что sonic fiction (по аналогии с science fiction) – это особая форма повествования и организации отношений между звуковым материалом и его визуальным, текстуальным и иным оформлением (обложки альбомов, названия треков, буклеты и т. д.). Подобные «звуковые вымыслы», по мнению Эшуна, обладают перформативным измерением и влияют на восприятие прошлого, настоящего и будущего. См.: *Eshun K.* More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction. – *Примеч. ред.*

Джордж Клинтон, Sun Ra). Отождествлять себя с чужим – не столько говорить за чужого, сколько позволять чужому говорить посредством тебя, – вот что во многом политически заряжало поп-музыку XX века. Отождествление с чужим давало шанс вырваться из оков собственной идентичности в другие субъективности, другие миры.

Еще одним вариантом было отождествление себя с андроидом. На треке «Aftermath» есть сэмпл реплики из «Бегущего по лезвию»: «Я расскажу тебе о моей матери» – такую антиэдипову подначку бросает репликант Леон своему допросчику и мучителю, прежде чем убить. «Чистое ли это совпадение, что строка из песни Сильвиана и реплика из „Бегущего по лезвию“ сошлись на одном треке?» – спрашивает Пенман. —

> «Призраки»… Репликанты? Электричество всех нас сделало ангелами. Технологии (от психоанализа до видеонаблюдения) сделали всех нас призраками. Репликант («У ТЕБЯ МОИ ГЛАЗА…») – это говорящая пустота. «Aftermath» пугает именно намеком на то, что теперь МЫ ВСЕ ТАКИЕ. Говорящие пустоты, состоящие из обрывков и цитат… зараженные воспоминаниями других людей… неприкаянные…

Когда я встретился с Трики в 2008-м, он вдруг сам упомянул строку из «Aftermath», о которой говорит Пенман. «Первые слова для песни, которые я написал в жизни, были: „У тебя мои глаза, ты сможешь видеть, как никто другой“[34]. У меня тогда не было детей, так о чем же я писал? О ком я писал? [Моя дочь] Мэйси еще не родилась. Моя мать писала стихи, но в те годы она никак не смогла бы сделать себе имя, не было таких возможностей. Она словно бы убила себя, чтобы дать мне шанс, дать мне мои тексты. Сам не знаю, почему пишу их от лица женщины; мне кажется, у меня мамин талант, я ее воплощение. Поэтому мне нужен женский вокал».

Такая вот хонтология, телепатия, остаточное влияние того, чего *больше нет*… Не обязательно верить в сверхъестественное, чтобы понимать, что семья – это структура, обуреваемая призраками; отель «Оверлук», полный дурных предчувствий и невероятных совпадений; нечто, говорящее до нас, вместо нас… Как и всех нас, Трики с самого начала одолевали призраки, и потрескивание, характерное для хонтологии XXI века, у Трики присутствует уже на самых ранних релизах. Через 10 лет я услышал «Burial» и сразу же захотел переслушать первый альбом Трики «Maxinquaye», чтобы их сравнить. Их роднил не только эффект потрескивания винила, столь явный и на «Maxinquaye», и на «Burial». Схожим было также общее настроение: удушающая грусть и невнятная меланхолия вкупе с эротизмом безответной любви и разговорами во сне. Эмоциональный фон обоих альбомов выстраивается в пейзаж, но для «Burial» это вечно дождливый мегаполис из «Бегущего по лезвию», а «Maxinquaye» окружен психоделичной пустыней в духе Дали – вроде той, что пересекают герои в начале фильма «Обход» Николаса Роуга: выжженная, голая, иссушенная земля изредка перемежается островками пышной зелени (так, например, до тошноты эротичная «Abbaon Fat Tracks» увлекает нас в искаженную пастораль сродни «Spirit of Eden» («Духу Эдема») группы Talk Talk).

«У тебя мои глаза…» Трики говорит голосом своей умершей матери, этакий безобидный Норман Бейтс – он с самого начала осознавал, что в него вселился женский дух. Его любовь к макияжу и женской одежде делала его одним из последних отголосков глэма в британской популярной музыке, а его расплывчатая гендерная идентичность составляла приятный контраст пацанскому имиджу брит-попа. Очевидно, что для Трики гендерная неопределенность – не игра и не шутка, она проникает в самое сердце его музыки. Нельзя просто сказать, что Трики «пишет от лица женщины», и игнорировать всю полноту уникальности его творчества; женские голоса у Трики также поют от лица мужчины. «Мне нравится давать женщине

[34] «Your eyes resemble mine, you'll see as no others can».

мужскую роль, чтобы она играла сильную сторону, а мужчина – слабую. Когда я был маленьким, одного моего дядю посадили на 30 лет, а другого на 15. Отца я не видел, меня растили бабушка и тетя, так что я видел свою бабушку в уличных потасовках. Я помню, как бабушка и тетя мочили друг друга кулаками; а однажды они повздорили из-за мяса, и бабушка сломала тете руку, защемив дверью. Так что, в моем представлении, женщины суровые. Они меня кормили и одевали, бабушка научила меня воровать, тетя научила драться, отдала меня на бокс, когда мне было 15. Мужики идут на войну, стоят там по разные стороны линии фронта, стреляют друг в друга, но труднее всего – это остаться дома и слушать, как плачут дети, которых ты должна кормить. Это тяжело. В моем детстве не было мужиков: я видел, как дядю посадили на 7 лет, а потом и другого – на 10; отец никогда не звонил. Женщины за всем следят, отвечают за прокорм, защищают нас, детей, – например, если кто-то в школе достает нас, идут разбираться. Мужики никогда за меня не вступались, их вообще не было рядом. Я знаю только женщин».

В его музыке гендер не расплывается в безвкусную бесполую кашу, вместо этого он оказывается в неустойчивом пространстве, где субъективность постоянно перетекает от мужского голоса к женскому и обратно. Это искусство расщепления и одновременно искусство удваивания. Через женщин, поющих за/вместо него, Трики становится меньше чем цельной личностью – расщепленным субъектом, которому уже не достичь полноты. Но, озвучивая несовершенство Трики, они вместе с тем делают его больше чем личностью – двойником в поисках недостающей второй половинки, которую уже не обрести. Как бы то ни было, Трики рушит – и как вокалист, и как автор песен/продюсер, управляющий голосом Другого, – представление о голосе как о гарантии присутствия и четкой идентичности. Его собственный слабый, приглушенный вокал с хрипением, бормотанием и бубнежом всегда указывал на едва заметное присутствие личности, которая была скорее побочной, нежели центральной. Но основной (как правило, женский) вокал на его песнях тоже звучит отстраненно и абстрактно. Эти женские голоса – плоские, пустые, лишенные привычных эмоциональных модуляций – больше всего напоминают голос медиума, голос, которым говорит кто-то посторонний.

«Вот и последствия…»[35] Трики не вселяется в вокалисток, он скорее вовлекает их в общее с ним состояние транса. Строки, которые приходят к нему из утраченного женского источника, снова вкладываются в уста женщин. «Я уже по ту сторону» – так пела Мартина Топли-Бёрд на треке «I Be the Prophet» («Я есть пророк») с альбома «Nearly God». Трики рос в достаточно готической атмосфере. «Бабушка держала меня дома, потому что ее муж пропадал на работе, и мы часто смотрели черно-белые фильмы ужасов, фильмы про вампиров – в детстве я будто бы жил в кино. Она сажала меня на пол посреди комнаты, меня, а не свою умершую дочь, мою маму. Чтобы слушать Билли Холидей, курить и, глядя на меня, говорить типа: „Ты так похож на свою маму“. Я всегда был призраком своей мамы. Я рос будто бы во сне. Однажды я видел, как кто-то покончил с собой, спрыгнув с крыши многоэтажной парковки, полицейские взяли у меня показания, а на следующий день мое имя напечатали в газете. Наутро просыпаюсь – а на холодильнике висит газетная вырезка; бабушка прицепила к дверце, как будто я знаменитость».

Тот, кто одержим призраком, также оказывается изгнан из собственного тела – теряет свою идентичность и голос. Но подобное изгнание является необходимым условием для подлинной убедительности как сочинения, так и исполнения. Писатели должны передавать другие голоса, артисты должны уметь поддаваться внешним силам – и Трики замечательно выступает вживую как раз благодаря своему умению войти в состояние шаманского транса, раскачиваясь до самозабвения. Подобно оккультизму, религия имеет свой символический инструментарий, связанный с идеей потусторонней силы, говорящей с нами и влияющей на мир

[35] «So this is the aftermath» – строка из песни Tricky «Aftermath». – *Примеч. пер.*

живых – в текстах Трики всегда присутствовали библейские образы. Чистилищный ландшафт альбома «Maxinquaye» усыпан религиозными отсылками, а «Pre-Millennium Tension» местами религиозно маниакален: «Я видел христианина в Кристиансанне / и дьявола в Хельсинки»[36]; «Вот идет назареянин, / красиво выглядит в журнале… Мария Магдалена, / скоро я буду грешен»[37].

Я брал у Трики интервью как раз после выхода его сингла «Council Estate» («Муниципальное жилье»). Там обрели голос призраки классовой принадлежности – но в творчестве Трики это было не впервые. Огонек классовой ярости тлеет во многих его вещах, начиная с ранних. «Я освою ваш язык, / а тем временем свой собственный создам»[38], – предупреждал он в 1996-м на треке «Christiansands», пробуя себя в роли пролетарского Калибана, который замышляет мщение тем, кто считает себя выше его. Он прекрасно понимает, насколько классовая принадлежность определяет судьбу. «Если я обнес ваш дом или залез в машину, вы будете менять замки, получать страховку – это все приносит кому-то деньги. Чем больше я в тюрьме, тем больше у вас денег. Современное рабство: теперь вместо рабов вы плодите преступников».

Альбом, на котором вышла песня «Council Estate», Трики назвал «Knowle West» – по имени района Бристоля, в котором он вырос. «В школе один учитель сказал мне, что, когда ты подашь на работу и они увидят почтовый индекс и поймут, что ты из Ноул-Вест, тебя не возьмут. Так что соври в анкете, соври».

В песне «Council Estate» негодование – главная мотивация, а успех понимается как отмщение. Тут мы видим не желание распрощаться с прошлым, которое было у Сильвиана, а стремление добиться своего, чтобы все, кто не верил в тебя из-за происхождения, подавились собственными предубеждениями. Как и многим популярным артистам из рабочего класса, включая Сильвиана, успех помог Трики заткнуть всех за пояс и дал билет в тот мир, что одновременно отвращал и манил его. В песне 1996 года «Tricky Kid» Трики отразил свое видение классовых перемещений – темы, озаботившей британскую поп-музыку еще со времен The Kinks. Это была лучшая песня о парне из рабочей семьи, который из привычной ему среды попал в сад наслаждений для сверхуспешных, известный по вещи «Club Country» группы The Associates («По дороге из ниоткуда холодно идти… Каждый твой вздох там принадлежит кому-то»[39]). «Tricky Kid» с ее лихорадочным гедонизмом в духе «Лестницы Иакова» («Кокс по ноздре… Все хотят быть раздетыми и знаменитыми»[40]) стала предвестником того, как в XXI веке рабочий класс будет покупаться на сказки, которыми его кормят реалити-шоу и культ знаменитостей. «Теперь они зовут меня суперзвездой», – злорадствует Трики, вторя строкам из припева «Council Estate». Почему слово «суперзвезда» так важно для Трики? «Потому что это в общем-то дурацкое слово. Раньше ты просто писал альбом, и если он выстреливал, то слава, считай, была у тебя в кармане. Во времена, когда только начинал, я просто хотел выдать хороший альбом, сделать что-то такое, чего раньше никто не слышал, – больше ни о чем я не помышлял».

[36] «I saw a Christian in Christiansands, / And a devil in Helsinki».

[37] «Here comes a Nazarene / look good in that magazine / . . . / Mary Magdalene / that'll be my first sin».

[38] «I'll master your language / and until then, I'll create my own».

[39] «A drive from nowhere leaves you in the cold / … / Every breath you breathe belongs to someone there».

[40] «Coke in your nose / … / Everybody wants to be naked and famous».

01. Возвращение 70-х

БОЛЬШЕ НЕ УДОВОЛЬСТВИЕ: JOY DIVISION

Переработанный текст из блога K-punk от 9 января 2005

Если сегодня Joy Division звучат актуальнее, чем когда-либо, то это потому, что они отражают депрессивный дух *нашего* времени. Послушайте эту группу сейчас, и у вас сложится навязчивое впечатление, что у них была ментальная связь с будущим – то есть с нашим настоящим. Над их творчеством с самого начала густой тенью нависало дурное предчувствие – что будущее предрешено, всякая стабильность разрушена, а впереди сплошной беспросветный мрак. Сейчас уже ясно, что 1979–1980-е годы, с которыми крепко ассоциируется группа, были переходным периодом – тем самым рубежом, где устаревал один мир (социал-демократический, фордистский, индустриальный) и начинали проступать контуры нового (мира информации, неолиберализма и потребления). Конечно, это стало понятно только со временем – переломные периоды редко ощущаются таковыми непосредственно в момент совершения. Но 70-е источают особое очарование сейчас, когда мы уже заперты в новом мире, который Делёз назвал «обществом контроля» – термином, позднее ставшим ассоциироваться с Joy Division. 70-е – это эпоха до перемен, она была одновременно и добрее, и жестче нынешней. Общедоступные тогда формы социального обеспечения давно уже не существуют, но в то же время губительные предрассудки, раньше свободно транслировавшиеся, теперь стали недопустимы. Исчезли условия, в которых могла бы существовать группа вроде Joy Division, но вместе с тем ушли в прошлое серость и тоска повседневной жизни в Британии – стране, которая и от питания по карточкам отказалась словно бы с неохотой.

К началу XXI века от 70-х прошло уже достаточно времени, чтобы снимать про них историческую драму, – и Joy Division составляли в ней часть декораций. В таком качестве они попали в ленту Майкла Уинтерботтома «Круглосуточные тусовщики» (2002). Группа фигурирует там лишь эпизодически – как первая глава в истории лейбла Factory Records и его гениального фигляра-импресарио Тони Уилсона. В «Контроле» 2007 года режиссера Антона Корбейна Joy Division уже в центре внимания, но сам фильм не слишком удачный. Тем, кто в курсе истории, сюжет уже знаком, а вот для непосвященных фильм недостаточно объемно обрисовывает магическую энергию группы. Мы видим историю, но не попадаем в ее эпицентр, так и не понимаем до конца, почему все это важно. Наверное, такой результат был неизбежен. В рок-музыке центральное значение имеет физический облик конкретного исполнителя, его голос и их мистическая взаимосвязь. «Контроль» никак не мог восполнить потерю голоса и тела Иэна Кёртиса, поэтому фильм скатился в артхаусный караоке-натурализм; актеры могли повторить нужные аккорды, могли скопировать движения Кёртиса, но они не могли подделать его ураганную харизму и не могли воссоздать то искусство бессознательного чародейства, которое превращало обычную музыку в яростный экспрессионизм, в портал в иные миры. Для такого нужно видео с концертов и звук с записей. Поэтому из трех фильмов о Joy Division документалка Гранта Джи «Joy Division» 2007 года, состоящая из фрагментов записей на пленку «Супер 8», телевизионных выступлений, новых интервью и старых кадров послевоенного Манчестера, лучше всех переносит зрителя в те ушедшие времена. Фильм Джи начинается с эпиграфа к книге Маршалла Бермана «Все твердое растворяется в воздухе. Опыт модерности»: «Быть модерным – значит пребывать в среде, которая обещает нам приключения, силу,

радость, рост, преобразование нас и мира вокруг, но в то же время угрожает уничтожить все, чем мы обладаем, все, что мы знаем, все, чем мы являемся»[41]. Тогда как «Контроль» пытался воссоздать эффект присутствия группы, но смог лишь обозначить ее бледные очертания, «Joy Division» во главу угла поставил яркое ощущение утраты. Этот фильм осознанно исследует время и пространство, ныне канувшие в Лету. «Joy Division» – это вереница ушедших в прошлое мест и людей; многие из них уже мертвы: не только Кёртис, но и менеджер группы Роб Греттон, продюсер Мартин Ханнетт и, конечно, Тони Уилсон. В самый волнующий, кульминационный момент фильма мы слышим, как мертвец бродит по загробному миру: на старой, с помехами кассетной записи Иэн Кёртис входит в состояние гипноза по технике «регресса в прошлую жизнь». *Я исходил вдоль и поперек много временных измерений*[42]. Заторможенная, смазанная речь взывает к чему-то далекому и холодному. «Сколько тебе лет?» – «28». Слушать этот диалог тем более жутко, что теперь мы знаем: Кёртис умрет, когда ему будет 23.

Психбольницы с дверьми нараспашку[43]

Я не слышал Joy Division до 1982 года, так что для меня Кёртис был всегда уже мертв. Услышав их впервые в возрасте 14 лет, я почувствовал себя как Джон Трент в той сцене из фильма Джона Карпентера «В пасти безумия», где Саттер Кейн заставил его прочесть свой гиперфикшн-роман, в котором сам Трент уже являлся персонажем. Вся моя грядущая жизнь была спрессована в эти звуковые образы: Баллард, Берроуз, даб, диско, готик-рок, антидепрессанты, психиатрические лечебницы, передозы, порезанные вены. Слишком много всего, чтобы даже пытаться осознать. Они и сами не понимали, что делают. Как мог это понять я?

New Order больше, чем кто-либо еще, стремились вырваться из тени монументального склепа Joy Division, и к 1990-му им удалось окончательно отмежеваться. Написание гимна для английской сборной по футболу и скачущий с ними по сцене Кит Аллен – типичнейший «мужик» из соседнего паба, стереотипный портрет представителя повседневной культуры Британии конца 80-х и 90-х – подвели черту в процессе творческой десублимации. Это и была, как писал Кодво Эшун, «цена преодоления страха влияния (собственного влияния)». На дебютном «Movement» группа все еще переживала посттравматический стресс, застыв в трансе и почти утратив способность к коммуникации («Шум вокруг меня / громыхает в моей голове…»[44]).

Из самых лучших интервью членов группы (взятых Джоном Сэвиджем через полтора десятка лет после смерти Кёртиса) очевидно, что они понятия не имели, что делали, и не желали в этом разобраться. Они не задавали лишних вопросов ни об отталкивающе-притягательных гиперзаряженных конвульсиях Кёртиса в сценическом трансе, ни о его отталкивающе-притягательных, кататонически-депрессивных текстах – молчали, боясь разрушить чары. Они были словно нечаянные некроманты, дававшие голос потусторонним силам; словно ученики без чародея. В собственных глазах они были не более чем бездумные големы, оживляемые прозрениями Кёртиса. (Поэтому они сказали, что его смерть будто лишила их глаз…)

Что важнее всего, и это совершенно очевидно: они были не просто поп-группой, не рядовым развлечением – пусть даже исключительно благодаря любви публики. Слова песен мы знаем наизусть, будто сами их написали, мы изучили эти тексты до малейших, самых неочевидных отсылок, а слушать их альбомы сейчас – все равно что надеть старую, удобно разношенную одежду… Но кто такие «мы»? Возможно, это было последнее «мы», собравшее

---

[41] *Берман М.* Все твердое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 18.

[42] «I travelled far and wide through many different times» – строка из песни Joy Division «Wilderness». – *Примеч. пер.*

[43] «Asylums with doors open wide» – строка из песни Joy Division «Atrocity Exhibition». – *Примеч. пер.*

[44] «The noise that surrounds me / so loud in my head…»

воедино целое поколение молодых парней. Ряды поклонников Joy Division удивительным образом могли включать кого угодно (разумеется, с условием, что вы мужского пола).

Разумеется, с условием, что вы мужского пола… Культ Joy Division был сознательно мужским. Дебора Кёртис: «Намеренно или нет, но со всех концертов, кроме самых мелких, жен и подруг постепенно вытеснили – это были особые пространства для мужского общения. Мальчики там веселились друг с другом»[45]. Никаких девушек…

Жене Кёртиса Деборе вход в рокерский сад наслаждений был закрыт, как и доступ к культу смерти по ту сторону принципа удовольствия. Ей просто пришлось разбираться с последствиями.

Итак, Joy Division были однозначно мальчуковой группой, но в их визитной карточке, хите «She's Lost Control», Иэн Кёртис переносит собственный недуг, «священную болезнь» эпилепсию, на Другого в лице женщины. Фрейд приводит эпилептические припадки – наряду с движениями тела, охваченного сексуальным желанием, – как пример понятия «*unheimlich*», «жуткого», странно знакомого. Органическое тело становится подчинено механическим ритмам; неживая материя заказывает музыку – как всегда у Joy Division. «She's Lost Control» – один из ярчайших примеров столкновения рок-музыки с притягательностью неживой материи. Это пробирающее до мурашек диско живых мертвецов звучит так, будто оно было записано в мозге эпилептика с поврежденными синаптическими связями, а замогильный, ангедонический вокал Кёртиса поступал к нему – изначально словно будучи голосом Другого или Других – в форме длинного, зловещего экспрессионистского эха, застоялого, как едкий кислотный туман. «She's Lost Control» пересекает каталептические в духе Эдгара По черные дыры субъективности, посредством клинической смерти путешествует в мир иной и обратно к «краю неизбежности»; каждый спазм как маленькая смерть (*petit mal*[46] как *petite mort*[47]) – дает пугающую, но и пьянящую свободу от идентичности, более мощную, чем любой оргазм.

В этой колонии[48]

Попробуйте представить себе Англию 1979-го…

Еще не было видеокассет, персональных компьютеров и Channel 4. Телефон был не в каждом доме (у нас его не было, кажется, до 1980-го). За распадом послевоенного консенсуса мы следили по черно-белому телевизору.

Joy Division лучше, чем кому-либо еще, удалось отразить эту угрюмость в своем образе, который осознанно стремился к максимальной аутентичности; функциональная формальность стиля их одежды отличалась от облюбованного панками антигламура, Дебора Кёртис назвала это «депрессивные типы разоделись для Депрессии». Неспроста в начале творческого пути они назывались «Warsaw» (Варшава). Но именно такие простые парни с мыслями о Восточном блоке, погрязшие в болоте уныния, писали песни, напичканные Достоевским, Конрадом, Кафкой, Берроузом, Баллардом; парни из рабочего класса, которые, сами того не сознавая, были ярыми модернистами. Им претил самоповтор, и уж тем более они не стали бы обезьянничать, пиная труп того, что делалось за 20–30 лет до них (в 1979 году 60-е уже казались далекими, как кадры выцветшей кинохроники).

---

[45] *Curtis D.* Touching from a Distance. London: Faber and Faber Ltd, 2010. P. 77.

[46] Малый эпилептический припадок (*фр.*). – *Примеч. пер.*

[47] Букв.: «маленькая смерть» (*фр.*); в качестве эвфемизма означает кратковременную потерю сознания в момент достижения оргазма. – *Примеч. пер.*

[48] «In this colony» – слова из песни Joy Division «Colony». – *Примеч. пер.*

Тогда, в 79-м, арт-рок еще имел связь с музыкальными экспериментами «черной Атлантики»[49]. Сейчас такое сложно представить, но «белая» поп-музыка не чуралась новейших веяний, так что равноценный обмен был возможен. Joy Division поставляли «черной Атлантике» некоторые мотивы, которые можно было по-своему переработать, – послушайте потрясающий кавер Грейс Джонс на «She's Lost Control», или трек Sleazy D «I've Lost Control», или даже альбом Канье Уэста «808s & Heartbreak» (чья обложка отсылает к дизайну «Blue Monday» Сэвилла, а звучание несет отголоски треков «Atmosphere» и «In a Lonely Place»). При всем при этом отношения Joy Division с «черной» поп-музыкой были намного сдержаннее, чем у многих их современников. Разрыв постпанка с люмпенским панковским рок-н-роллом по большей части выражался в нарочито-демонстративном возвращении-пересмотре «черной» поп-музыки – особенно фанка и даба. У Joy Division ничего подобного не наблюдалось, по крайней мере на первый взгляд.

Элементы даба у групп вроде PiL кажутся сегодня искусственными и слишком буквальными, в то время как музыку Joy Division, наравне с The Fall, можно назвать белым английским *аналогом* даба. У Joy Division и The Fall само звучание было «черным» – в смысле предпочтений и его устройства: мощный бас и главенство ритма. Для них даб не форма, а методология, подтверждение законности подхода к саунд-продакшну как к абстрактной инженерии. Но Joy Division имели отношение к еще одному сверхсинтетическому, искусно-искусственному «черному» звучанию: диско. Опять же, это они сделали бит лучше PiL, несмотря на их песню «Death Disco». Как любит отмечать Джон Сэвидж, наплывы синтезаторных ударных в песне «Insight» будто взят прямиком из диско – таких вещей, как «Knock on Wood» Эми Стюарт.

Роль в этом всем Мартина Ханнетта, объективно одного из величайших поп-продюсеров, нельзя недооценивать. Вместе с Питером Сэвиллом, дизайнером обложек группы, Ханнетт сделал из Joy Division больше «арт-», чем просто «рок». Туманная завеса вкрадчивых, тревожных звуковых эффектов, которой Ханнетт окутывал саунд группы, вкупе с обезличивающим дизайном обложек позволяла воспринимать группу не как конгломерат отдельных творческих субъектов, а как нечто концептуально-единое. Именно Ханнетт и Сэвилл переплавили строптивых «новых романтиков» из Warsaw в киберпанков.

День за днем[50]

Joy Division так срезонировали не только благодаря тому, кем они были, но и благодаря тому, когда они были. Миссис Тэтчер только пришла к власти, близилась затяжная мрачная зима рейганомики, а холодная война продолжала отравлять наше подсознание и выжигать на сетчатке череду ночных кошмаров.

Joy Division были звуковым воплощением «скоростного» отходняка британской культуры, медленного визгливого отключения ее нервной системы. Начиная с 1956-го, когда Иден принимал амфетамины на протяжении Суэцкого кризиса, далее через поп-музыку 60-х, рожденную Битлами, выдававшими под стимуляторами в Гамбурге, и вплоть до панков, глотавших спиды в промышленных масштабах, Британия была – во всех смыслах этого слова – на ско-

---

[49] «Black Atlantic» – термин Пола Гилроя, который считает, что «черная» диаспоральная культура и идентичность не могут быть описаны в рамках классических категорий общности – расы, национальности, этноса и т. д. Опираясь на понятие «двойного сознания» афроамериканского социолога Уильма Дюбуа, Гилрой описывает принципиальную гетерогенность и номадичность африканских диаспор, их «мерцающее» положение и принадлежность к «черной» и «белой» культуре одновременно. Термин «черная Атлантика» своим происхождением обязан Срединному проходу – «треугольному» транснациональному рабовладельческому маршруту в водах Атлантического океана между Северной и Южной Америкой, Карибскими островами, Западной Европой и Африкой. Подробнее см.: *Gilroy P.* The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. London: Verso, 1993. – *Примеч. ред.*

[50] «Day in, day out» – строка из песни Joy Division «Digital». – *Примеч. пер.*

рости. Спиды облегчают коммуникацию; они помогали понять мир, в котором электронные средства связи распространялись безумными темпами. Но отходняк после – безжалостен.

Острый дефицит серотонина.*
Упадок сил.*
Включи телевизор.
Замедли свой пульс.
Закройся от всего.
Становится
Слишком[51].

Для Кёртиса меланхолия была искусством – равно как психоз для Марка Э. Смита. Альбом «Unknown Pleasures» абсолютно закономерно начинается с песни «Disorder» («Психическое расстройство»), ибо ключ к творчеству Joy Division кроется во «внутреннем космосе» Балларда – пограничном пространстве между психическим опытом индивида и обществом в состоянии аномии. Две трактовки слова «нарушение», две трактовки слова «депрессия». По крайней мере, так это видел Самнер. Как он объяснил Сэвиджу: «В нашем районе было сильнейшее ощущение сообщества. Помню летние каникулы в детстве: мы играли на улице допоздна, и в полночь во дворе все еще сидели и болтали друг с другом старушки. Наверное, в 60-х администрация посчитала это не совсем здоровым, и что-то надо было решать. К сожалению, они решили снести мой район. Нас переселили в высотку на другом берегу реки. Тогда мне казалось, что это круто; теперь я, разумеется, понимаю, какая это была катастрофа. Были в моей жизни и другие невзгоды. Так что нечего удивляться, что музыка у Joy Division мрачная, – когда мне было 22, я уже пережил достаточно потерь. Дом, где я когда-то жил, с которым связаны мои самые счастливые воспоминания, стерли с лица земли. На его месте построили завод. Тогда я и понял, что никогда уже не буду так счастлив. Отсюда такое чувство пустоты».

Тупиковый стиль жизни конца 70-х. Он затронул и Joy Division; Кёртис жил по обкатанному шаблону пролетария: рано женился, завел ребенка…

Надвигается [52].

И вновь Самнер: «Когда я закончил школу и пошел работать, реальная жизнь ужасно меня шокировала. Я тогда работал в городской администрации Солфорда, рассылал квитанции. Я сидел в офисе, как в тюрьме: день за днем, неделю за неделей, год за годом, имея от силы три недели отпуска в год. Этот ужас окутывал меня. Поэтому музыка Joy Division – об утрате оптимизма и утекающей юности».

Реквием по обреченной молодежной культуре. «Молодым людям / груз давит на плечи»[53] – известные строки из песни «Decades» с альбома «Closer». Названия «New Dawn Fades» и «Unknown Pleasures» («Гаснет новый рассвет» и «Непознанные наслаждения») сами по себе отсылают к неоправданным ожиданиям молодежной культуры. Что примечательно в Joy Division, так это их полнейшее принятие подобного положения вещей: с самого начала они разбили свой полярный лагерь за пределами принципа удовольствия.

Задать курс к сердцу черного солнца[54]

Одновременно впечатляла и пугала в Joy Division их фиксация на негативе. Это была не просто одержимость. Конечно, и Лу Рид, и Игги, и Моррисон, и Джаггер баловались нигилиз-

[51] «Massive serotonin depletion.* / Energy crash.* / Turn on your TV. / Turn down your pulse. / Turn away from it all. / It's all getting / Too much» – за исключением строк, отмеченных (*), это цитата из песни Joy Division «Exercise One». – *Примеч. пер.*

[52] «Feel it closing in» – строка из песни Joy Division «Digital». – *Примеч. пер.*

[53] «Here are the young men / the weight on their shoulders».

[54] Отсылка к названию песни Pink Floyd «Set the Controls for the Heart of the Sun». – *Примеч. пер.*

мом – но даже у Игги и Рида его время от времени разбавляли вспышки веселья, или, по крайней мере, для их печали существовало какое-то объяснение (сексуальная неудовлетворенность, наркотики). Что отличало Joy Division даже от самых мрачных их предшественников, так это отсутствие видимой причинно-следственной связи для меланхолии. (Поэтому их меланхолия скорее депрессивное расстройство, чем обычная, всем известная хандра, коей люди любили томно предаваться испокон веков.) С самого начала (Роберт Джонсон, Синатра) поп-музыка XX века проистекала больше из мужской (и женской) печали, чем радости. Но и у блюзмена, и у крунера печаль имела под собой основание или хотя бы его видимость. Уныние Joy Division не имело конкретных причин – тем самым они переступили границу между серой грустью и черной депрессией, переместившись в «пустыни и пустоши», где нет ни радости, ни горя. Ноль эмоций.

В чреслах Joy Division не горел огонь. Они взирали на «беды и пороки этого мира» с пугающей отрешенностью неврастеника. В песне «Insight» Кёртис поет: «Я утратил волю желать большего»[55], но впечатление такое, будто воли желать что-либо у него не было изначально. Самые ранние их релизы на первый взгляд напоминают по тону ершистый панковский протест, но уже там кажется, будто Кёртис не восстает против несправедливости или продажности, а, скорее, приводит их в доказательство собственного тезиса, который уже тогда утвердился в его голове. В конце концов и прежде всего, депрессия – это взгляд на мир, взгляд на жизнь. Глупость и продажность политиков («Leaders of Men») и бессмысленная жестокость войны («Walked in Line») выступают как улики в деле против всего мира, против всей жизни – в настолько общем, всепоглощающем смысле, что излишне апеллировать к чему-то конкретному. Как бы то ни было, Кёртис не ставит себя выше других, он знает, что не имеет морального превосходства: он «дал себя использовать в корыстных целях»[56] («Shadowplay»), он уступит вам свое место в решающей схватке («Heart and Soul»).

Вот почему Joy Division может быть очень опасным наркотиком для молодых людей. Они как будто являют миру Истину (так они позиционируют себя). В конце концов, темой творчества они избрали депрессию. Не грусть и не фрустрацию (стандартные для рока упаднические состояния), а депрессию; депрессию, которую от обычной печали отличает претензия на срыв покровов с Истин (непреложных, в последней инстанции) о жизни и о желании.

Человек в депрессии чувствует себя отгороженным от мира, так что его застывшая внутренняя жизнь – или внутренняя смерть – застилает собой все; вместе с тем он чувствует себя опустошенным, выскобленным, полой оболочкой: в нем нет ничего, кроме внутреннего мира, но и внутри пустота. Для человека в депрессии привычки из прежней жизни теперь кажутся не чем иным, как актерством и пантомимой («цирк, полный клоунов»[57]), исполнять которую они больше не могут и не хотят – в этом нет смысла, ведь кругом обман.

Депрессия – это не печаль и даже не душевное состояние, это (нейро-)философская (дис-)позиция. За пределами биполярных колебаний поп-музыки между мимолетным возбуждением и фрустрированным гедонизмом, за пределами мильтоновского мефистофелизма Джаггера, за пределами нивелирующего карнавала Игги, за пределами меланхолии змеиных альфонсов Roxy Music, вообще за пределами принципа удовольствия – Joy Division были ближе к Шопенгауэру, чем любая другая группа, настолько, что они едва ли вообще принадлежали к року. Так как они целенаправленно изъяли из рок-музыки ее движущую силу, либидо, правильнее было бы назвать их – как в плане либидинальности, так и в плане звука – антироком. Или же, как считала сама группа, они были истиной рока – роком, избавленным от всех иллюзий. (Человек в депрессии всегда уверен в одном: он не подвержен иллюзиям.) С Шопенгау-

[55] «I've lost the will to want more».

[56] «Let them use you / for their own ends».

[57] «A circus complete with all fools» – строка из песни Joy Division «Heart and Soul». – *Примеч. пер.*

эром Joy Division роднит несоответствие между отстраненностью Кёртиса и напряженностью их музыки, чей неуловимый драйв подменяет собой тупую ненасытность воли к жизни; беккетовское «Я должен продолжать»[58] воспринимается депрессивным разумом не как искупительное благо, а как страшнейший кошмар, где воля к жизни парадоксально приобретает все омерзительные черты ходячего мертвеца (как ни старайся, ее не погасить – она всегда будет возвращаться).

Принять как проклятье проигрышный расклад[59]

Вслед за Шопенгауэром Joy Division прошли сквозь покрывало Майи, вышли из Сада Наслаждений Берроуза и дерзнули исследовать жуткие механизмы, порождающие мир как представление. Что они там увидели? Лишь то, что видят все люди, склонные к депрессии и мистицизму: мерзкие судороги неумерщвляемой воли, которая стремится поддерживать иллюзию, что текущий объект ее фиксации, вот конкретно ЭТОТ, этот самый, насытит ее так, как не смогли все предыдущие объекты. Joy Division с их древней мудростью («Иэн казался стариком, будто за свою юность он прожил целую жизнь» – Дебора Кёртис), мудростью, словно бы существовавшей еще до млекопитающих, до многоклеточных, до органической жизни вообще – с этой мудростью они видели подобные репродуктивные уловки насквозь. Этот «Insight» («Озарение») победил страх в Кёртисе, это успокаивающее отчаяние подавило любую волю желать большего. JD видели жизнь так же, как видел ее По в «Черве-победителе», как видит ее Лиготти: механическим танцем марионетки, «что, обегая круг напрасный, идет назад»[60]; цепью предопределенных событий, наступающих с безжалостной неотвратимостью. Ты словно бы снаружи смотришь фильм с заранее прописанным сценарием и обречен наблюдать, как, приближая его конец, кадры неспешно сменяют друг друга.

Один мой студент как-то написал в эссе, что он симпатизирует Шопенгауэру, когда его футбольная команда проигрывает. Однако подлинно шопенгауэровские моменты – это те, когда вы достигли своей цели, возможно, осуществили давнее стремление души и чувствуете себя обманутыми, пустыми, нет, даже больше (или меньше?) чем пустыми: опустошенными. Joy Division всегда звучали так, будто пережили слишком много этих губительных опустошений, так что их уже не заманишь обратно на карусель. Они понимали, что насыщение не сменяется печалью – оно уже сразу является печалью само по себе. Насыщение – это точка, в которой вы должны столкнуться с экзистенциальным откровением: на самом деле вы не хотели того, к чему, казалось, так отчаянно стремились; ваши самые насущные желания – это лишь грязная виталистическая уловка, нужная, чтобы шоу продолжалось. Если вы «не можете вернуть себе страх или азарт погони»[61], то зачем напрягаться и гнаться за очередной пустышкой? Зачем продолжать этот фарс?

Депрессивная онтология опасно соблазнительна: как зомби-близнец реальной философской мудрости, она наполовину правдива. По мере того как человек в депрессии отдаляется от пустых прелестей жизненного мира, он невольно приходит в соответствие с человеческим состоянием, которое скрупулезно изобразил философ Спиноза: он ощущает себя серийным потребителем пустых симуляций, наркоманом, подсевшим на все виды отупляющего кайфа, мясной марионеткой страстей. Страдающий депрессией не может претендовать даже на утешение, доступное параноику, потому что не верит, что за ниточки кто-то дергает. Нервная система

[58] Имеется в виду финальный пассаж из романа Сэмюэля Беккета «Безымянный». – *Примеч. ред.*

[59] «Accept like a curse an unlucky deal» – строка из песни Joy Division «The Eternal». – *Примеч. пер.*

[60] *По Э.* Червь-победитель (перевод В. Брюсова) // Собрание сочинений. Т. I. СПб.: АОЗТ «Санкт-Петербург оркестр», 1995. С. 141.

[61] «Can’t replace the fear or the thrill of the chase» – строка из песни Joy Division «Decades». – *Примеч. пер.*

человека в депрессии лишена текучести и взаимосвязанности. «Из-за кулис мы смотрели, как повторяются сцены»[62] – эти пронизанные фатализмом строки из песни «Decades» Кёртис писал с железной уверенностью человека в депрессии, что жизнь имеет заготовленный сценарий. Голос его – с самого начала пугающий своим фатализмом, своим принятием худшего – звучит как голос мертвеца или того, кто вошел в устрашающее подвешенное полуодушевленное состояние смерти внутри жизни. Он звучит неестественно древним – голос, который нельзя соотнести ни с одним живым существом, а тем более с молодым человеком, которому едва за 20.

Заряженный пистолет не освободит тебя. Так ты говоришь[63]

«Заряженный пистолет не освободит тебя», – пел Кёртис в песне «New Dawn Fades» с альбома «Unknown Pleasures» – однако не слишком уверенно. «Поразмыслив над текстом к „New Dawn Fades“, – пишет Дебора Кёртис, – я пыталась поговорить с Иэном, чтобы он подтвердил, что это просто слова и они не отражают его истинные чувства. Разговор вышел односторонний. Он не захотел что-либо подтверждать или опровергать и просто вышел из дома. Я осталась наедине со своими сомнениями, и рядом не было достаточно близких людей, с кем я могла обсудить свои страхи. Стал бы он жениться на мне, зная, что все равно убьет себя после двадцати? Зачем заводить ребенка, если не собираешься быть рядом и смотреть, как он растет? Может, это я в упор не видела, что он несчастен, и ему пришлось писать об этом песню?»[64] Мужская жажда смерти всегда была подтекстом в роке, но до Joy Division она присутствовала неявно, маскировалась под чувственность, как черный пес в шкуре волка – Танатос под маской Эроса, – или же она пряталась под клоунским гримом. Самоубийство было гарантией аутентичности, самым убедительным доказательством того, что вы были «взаправду». Самоубийство обладает силой преображать жизнь – со всеми ее насущными проблемами, конфликтами, неопределенностью, разочарованиями, неоконченными делами, «никчемностью, лихорадкой и жаром» – в холодный миф, столь же прочный, цельный и вечный, как те самые «мрамор и гранит», что Питер Сэвил изобразил на обложках альбомов, а Кёртис поглаживал в песне «In a Lonely Place». («In a Lonely Place» была песней Кёртиса, но записали ее New Order, пребывая в зомби-трансе на почве посттравматического расстройства после смерти Кёртиса. Она звучит так, будто Кёртис – незваный гость на собственных похоронах, оплакивающий свою же смерть: «Я бы так хотел, чтобы ты была со мной»[65].)

О Joy Disivion много спорят. Кто они были: падшие ангелы или простые парни? Были ли они фашистами? Было ли самоубийство Кёртиса неизбежным? – Все они сводятся к вопросу отношений между Искусством и Жизнью. Нам следует остерегаться, как гибельного зова Лорелеи, искушения принять сторону как эстетствующих романтиков (другими словами, нас самих из прошлого), так и вульгарных эмпириков. Эстетам подавай такой мир, чей образ сложился из дизайна обложек и саунда группы: первозданное черно-белое царство, не запятнанное мерзкими компромиссами и конфузами повседневности. Эмпирики настаивают на ровно противоположном: на погружении песен обратно в глубины быта – в плоскость как можно менее возвышенную и, что важно, как можно менее серьезную. «Иэн был весельчак, а группа – молодые парни, любившие бухать; просто их веселье зашло слишком далеко…» Важно иметь в виду обе эти версии Joy Division одновременно: и версию Чистого Искусства, и версию «просто по приколу». Ведь если правда в том, что Joy Division были простыми парнями, тогда и твор-

[62] «Watched from the wings as the scenes were replaying».

[63] «A loaded gun won't set you free / So you say» – строки из песни Joy Division «New Dawn Fades». – *Примеч. пер.*

[64] *Curtis D.* Touching from a Distance. P. 85.

[65] «How I wish you were here with me now».

чество их должно отражать суть лэддизма[66]. Похоже, это недалеко от истины: под шумок алкогольно-транквилизаторного позитива последних двух десятилетий количество подростков с расстройствами психики увеличилось примерно на 70%. Самоубийство остается одной из наиболее распространенных причин смерти молодых мужчин.

> Я прокралась в дом родителей, никого не разбудив, и уснула сразу, как только голова коснулась подушки. Дальше я услышала: «Это конец, милый друг. Это конец, мой единственный друг, конец. Я больше никогда не взгляну тебе в глаза…»[67] Я удивилась, услышав «The End» группы The Doors, и попыталась проснуться. Даже сквозь сон я понимала, что вряд ли эту песню будут крутить по радио воскресным утром. Но не было никакого радио – все это было сном[68].

---

[66] От англ. «lad» – пацан, парень. Субкультура представителей – в основном трудящейся – британской молодежи мужского пола, которую характеризует сексизм, неумеренное потребление алкоголя, повышенный интерес к спорту и довольно простой рок-музыке, антиинтеллектуализм, склонность к насилию. Через 10 лет после смерти Иэна Кёртиса лэддизм получил музыкальное воплощение в творчестве наиболее прямолинейных представителей «бритпопа», вроде группы «Oasis». – *Примеч. ред.*

[67] «This is the end, / beautiful friend. / This is the end, / my only friend, the end. / I'll never look into your eyes again…»

[68] *Curtis D.* Touching from a Distance. P. 132.

ИГРА СМАЙЛИ: ШПИОН, ВЫЙДИ ВОН!

Из Film Quarterly, том 65, № 2 (2011)

В чем очарование Джорджа Смайли? Чем Смайли подкупает даже зрителей левых взглядов, которые, по всему, должны были бы воспринимать его так, как Смайли сам себя описывает в романе Джона Ле Карре 1974 года: как «типичнейший образец мягкотелого западного либерала»? Загадка привлекательности Смайли – один из многочисленных призраков, что преследуют киноадаптацию «Шпион, выйди вон!» Томаса Альфредсона. Настойчивый призрак, который никак не изгнать, – телеадаптация BBC 1979 года; этот сериал заслуженно считается одним из лучших за всю историю британского телевидения. Снимать новую экранизацию на фоне такой блестящей старой всегда рискованно, особенно если у тебя в распоряжении два часа экранного времени в противовес неспешным сериальным пяти.

И общий размеренный темп, и беспокойное хождение персонажей в кадре туда-сюда играли ключевую роль для создания напряжения в сериале – где блестяще удалось передать причудливые завороты и плавно переплетенные ритмы повествования Ле Карре. Ограничения, связанные с телепроизводством, на деле способствовали раскрытию эмоционального потенциала. Экшн-сцен и декораций было минимум; драматический эффект по большей части создавался мимикой – в частности, речь идет о мимике Алека Гиннесса, который умел одним легчайшим прищуром выразить целый океан раскаяния. Работа Гиннесса – это образцовый пример лаконичной и тонкой актерской игры, что не всегда можно сказать о Гэри Олдмане, который (нарочно выбиваясь из типажа персонажа) играет Смайли в новом «Шпионе».

Когда книга рождает такой продуманный и богатый мир, как в случае с Ле Карре, одной экранизации не может быть достаточно, чтобы его вместить. Всегда есть вероятность обнаружить доселе нераскрытые углы зрения, и для поклонников романа хорошая новая экранизация могла бы стать ключом к освобождению книги (и Смайли) от рамок привычной версии с Гиннессом – возможно, из этих соображений Ле Карре с таким энтузиазмом отнесся к идее киноадаптации. Ле Карре говорил, что Гиннесс как бы забрал у него персонаж Смайли, лишив автора возможности продолжать про него писать. Когда объявили, что режиссером станет Альфредсон, автор нашумевшей ленты «Впусти меня» (2008), от грядущего фильма закономерно стали ожидать чего-то особенного. Блистательно переданная Альфредсоном на экране история про вампиров была наполнена меланхолией, жестокостью и тайной – комбинация, которая как нельзя лучше легла бы на сюжет об интригах в закрытом мирке британской разведки. Тем обиднее, что новому «Шпиону» не удалось убедительно переосмыслить историю, и виной тому – неспособность нового фильма показать очарование Смайли.

В своем романе Ле Карре поднимает тему сенсационных разоблачений, которые травмировали и взбудоражили британскую общественность в 60-х, когда выяснилось, что советские двойные агенты Гай Бёрджесс, Дональд Маклэйн и Ким Филби работали в самом сердце аппарата национальной разведки. В начале романа Смайли, который уже вышел в отставку, приходится вернуться к службе, чтобы вычислить «крота» – этот термин, кстати, популяризовал именно Ле Карре, – внедрившегося в Секретную разведывательную службу (также известную как МИ-6). По ходу сюжета мы видим, как Смайли по извилистой траектории выслеживает и разоблачает предателя, которым на поверку оказывается друг и соперник Смайли Билл Хэйдон – один из многочисленных любовников Энн, жены Смайли, с которой у него не клеилось. Повествование проникнуто тем, что Пол Гилрой назвал «постколониальной меланхолией». Смайли, Хэйдон и их современники – в частности, стоит отметить Джима Придо, бывшего главу отдела вербовки, схватившего пулю на провальной операции, которая в итоге и привела

к выявлению «крота», и Конни Сакс, главу разведки, отправленную в отставку, когда она подобралась слишком близко к истине, – были свидетелями того, как постепенно истаивали все ожидания, порожденные имперским статусом. «Привыкли к империи, привыкли повелевать миром. Все ушло. Все пропало», – сокрушалась Сакс[69].

Постколониальную меланхолию питает скорее враждебность по отношению к США, нежели страх перед Советским Союзом, – Хэйдона и Контрола, вспыльчивого начальника Смайли, объединяет их ненависть к американцам. Смещение Контрола с должности, которое происходит стараниями честолюбивого (и весьма проамерикански настроенного) Перси Аллелайна, только закрепляет ощущение необратимого упадка, нависающее над романом. Величие Англии осталось в прошлом; будущее за Америкой. И в этом, и в следующих романах очевидно, что победа Смайли – явление преходящее; его мир уже находится на грани исчезновения.

Смайли вызывает ассоциации с английскими архетипами: как древними, так и современными. Разве не похож наш вечно рогатый Смайли, который вернулся, чтобы спасти свое больное королевство, на короля Артура времен холодной войны? Этот Артур, однако, сродни элиотовскому Пруфроку, который сам себя называл «лордом из свиты» – характеристика, как нельзя точнее подходящая и герою Ле Карре: «Услужливый, почтительный придворный, / Благонамеренный, витиеватый, / Напыщенный, немного туповатый, / По временам, пожалуй, смехотворный – / По временам, пожалуй, шут»[70].

В определенном смысле Смайли – персонаж патологически самолюбивый, но с Пруфроком его роднит некоторая неуверенность в себе; в сцене, которая мощнейше сыграна и в сериале, и в фильме, Смайли вспоминает свою единственную личную встречу с Карлой, начальником советских шпионов, и называет себя «идиотом». Важно заметить, однако, что он тут же добавляет: лучше быть таким идиотом, как он, чем таким, как Карла.

Рассказывая о своей встрече с Карлой своему молодому протеже Питеру Гиллему, он корит себя за то, что слишком много говорил в тот памятный день в индийской тюрьме. Промолчав, Карла переиграл его, превратил себя в пустой экран, чего тогда не смог сделать Смайли, – тем проще для Смайли было угодить в ловушку и начать проецировать собственные страхи и опасения на бесстрастного Карлу. В романе Смайли утверждает, что терпеть не может психоаналитические термины вроде «проекции», но, что показательно, все равно использует их, рассказывая о себе. Это закономерно, ведь в обычных условиях мастерство Смайли состоит в том, чтобы виртуозно наращивать молчание определенного рода – не просто отсутствие болтовни, а внушительное, испытующее молчание настоящего психоаналитика. Лицо не должно выдавать эмоций, но в то же время оно должно внушать доверие. Тех, кто не настроен говорить, необходимо расположить к себе. Не в этом ли заключалась львиная доля очарования Смайли в то время для нас, молодой и безмерно словоохотливой аудитории? Как взрослый человек он вызывал уважение, исподволь внушал нам желание получить его одобрение. После лондонского закрытого показа картины для прессы Олдман сказал, что его Смайли, в отличие от Смайли Гиннесса, никто бы не захотел обнять. Но абсурдно предполагать, что нам хочется обнять Смайли Гиннесса. Ведь что нам нужно от Смайли на самом деле, так это только одно слово, жест, малейший знак одобрения. Ошибкой было бы противопоставлять друг другу отеческую мягкость персонажа Гиннесса и подчеркнутую суровость, сыгранную Олдманом, ибо талант Смайли уверенно и беспощадно настигать добычу как раз и зависит от его умения вызывать людей на откровенность.

---

[69] *Ле Карре Д.* Шпион, выйди вон! М.: Вагриус, 1998. С. 152.

[70] *Элиот Т.* Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока (пер. А. Сергеева) // Стихотворения и поэмы. М.: АСТ, 2013. С. 59–60.

Олдман передал бесстрастность Смайли далеко не так многомерно, как Гиннесс. Ле Карре описывал Смайли как человека в теле; у Олдмана он – нескладный, зажатый и колючий. Такому отнюдь не хочется довериться. У Олдмана Смайли – просто невыразительная маска: неприступная, непроницаемая, застывшая. Такое чувство, будто Олдман отыгрывает собственное поверхностное представление о поколении его дедов: холодном, отстраненном, замкнутом. Они всё держали в себе; они не умели веселиться. Олдман интерпретирует сдержанность Смайли как подавление чувств и некоторое любование собой; его молчание указывает лишь, что ему не свойственна экспрессивность, – другими словами, ему свойственны черты, обратные экспрессивности.

В программе «Today» на BBC Радио 4 сам Ле Карре выделил сыгранную Олдманом тенденцию к подавлению чувств как один из главных плюсов новой версии. «Невозможно представить, чтобы у персонажа Алека [Гиннесса] была сексуальная жизнь, – сказал он. – С Алеком сложно даже представить убедительный поцелуй на экране. Олдман же, очевидно, обладает сексуальностью, которую в этой истории он подавляет, как все прочие эмоции. У Олдмана вышел Смайли, который рано или поздно рванет. Ему удалось передать фрустрацию и одиночество героя и действительно перенести меня в роман, каким я писал его 37 лет назад». К сожалению, этот отзыв говорит нам не столько о новом прочтении роли Смайли, сколько об огрублении нравов, вызванном, без сомнения, популяризацией терапевтической мудрости, согласно которой суть персонажа следует искать в его (узко понимаемой) сексуальности.

Смайли, который рано или поздно рванет, – это весьма любопытное определение для персонажа, которого характеризует как раз отсутствие запала. Когда герой Олдмана кричит Хэйдону «А кто же ты, Билл?» в кульминационной сцене фильма, отбросив внешнее спокойствие, такое поведение идет вразрез с характером Смайли, для которого привычка английской аристократии переплавлять агрессию в подчеркнуто холодную вежливость – это вторая натура. В сцене разоблачения Хэйдона в книге Смайли действительно чувствует злость, но это не основная его эмоция: Смайли

> с мучительной ясностью видел честолюбивого человека, рожденного стать великим художником, воспитанного на правиле «разделяй и властвуй», чьи грезы и тщеславные устремления были сосредоточены, как и у Перси, на вселенских замыслах; для кого реальность представляла собой жалкий островок, с которого и человеческий голос едва ли долетит через отделяющую его от суши воду. Так что Смайли чувствовал не только отвращение, но и, несмотря на все то, что для него значил этот момент, острую обиду и негодование на те общественные установки, которые, вообще говоря, он должен был бы защищать[71].

Поэтому триумфальная нота, которой завершается фильм, – почетное восстановление Смайли в высокой должности в МИ-6 – тоже звучит фальшиво.

В фильме Альфредсона ориентация Смайли очерчена гораздо более *традиционно*, нежели в книге или сериале. Гомосексуальное влечение не редкость в «Шпионе» (яркий тому пример – обманутая любовь Придо к очевидному полисексуалу Хэйдону), но нет никаких оснований полагать, что Смайли тоже его испытывал. В романе и сериале Смайли – квир в более радикальном смысле слова: ему нельзя приписать никакую «нормальную» ориентацию. Сексуальность Смайли не флюидна и не расплывчата, как, например, у героя Патриции Хайсмит Тома Рипли. Его инаковость заключается в собственно отречении. На предпоказе Олдман поддержал комментарий Ле Карре насчет отсутствия сексуальности в персонаже Гиннесса; но вместе с тем он назвал Смайли мазохистом (из-за того, что он осознанно терпит все унижения от

---

[71] *Ле Карре Д.* Шпион, выйди вон! С. 463–464.

неверной жены) и садистом (его охота на цель выходит за рамки служебной необходимости). Но версия, что Смайли – садомазохист, явно не стыкуется с идеей о его подавляемой сексуальности. Садомазохизм предполагает получение удовольствия, а не сдерживание себя. Смайли ничего не подавляет – очевидно, что он *одержим*; одержим чем-то, что никогда не даст ему покоя в отставке, как не позволило бы наслаждаться радостями семейной жизни, будь у него такая возможность.

С самых первых своих появлений в произведениях Ле Карре – в романах «Звонок мертвецу» и «Убийство по-джентльменски» – Смайли балансирует на грани. В книгах Смайли почти никогда не выступает как официальный сотрудник МИ-6. Он в отставке или же притворяется, что в отставке; а когда в романе «Шпион, выйди вон!» его не просто возвращают на службу, а дают руководящую должность, это временная работа куратора. Один из парадоксов в характере Смайли: он вроде бы ратует за твердость (и бесстрастность), приписываемую английскому характеру, сам при этом будучи аутсайдером, вторженцем, соглядатаем. Такая у шпионов работа, как неоднократно настаивал Ле Карре; особенно примечательна в этом плане злая пламенная речь агента Алека Лимаса в конце «Шпиона, пришедшего с холода», которая всем запомнилась в исполнении Ричарда Бёртона в киноадаптации 1965 года.

«Кто такие, по-твоему, шпионы? Философы-моралисты, мерящие все свои поступки по слову Божию и учению Маркса? Нет, это просто кучка жалких, отвратительных ублюдков вроде меня», – говорит Лимас своей любовнице Лиз, когда выясняется, что они были пешками в запутанном плане, выстроенном Смайли и Контролом. Если кто и может позволить обычным гражданам спать спокойно, то именно агент вне рамок добра и зла, который действует, не считаясь со сложными законами морали, – кто-то, кому нет места в «нормальной» жизни. Но служба – лишь предлог; людей вроде Лимаса и Смайли эта нейтральная зона манит на уровне либидо. Подобно писателям, они слушают и наблюдают; подобно актерам, они играют роли.

Но для шпионов роль не имеет границ; шпион не может просто снять маску и снова стать собой, потому что все – включая внутренний мир, душевные раны и личные переживания – становится частью образа, реквизитом. Ближе к концу второй книги о Смайли, «Убийство по-джентльменски», опубликованной в 1962-м, есть один показательный абзац. В конце этого романа (странного детективного триллера) Смайли встречается лицом к лицу с убийцей, но, как и в последующей встрече с Карлой, он в итоге говорит о себе:

> Ведь среди нас есть и никакие – поразительно текучие, переменчивые, как хамелеоны. Я где-то читал о поэте, который купался в студеных родниках, чтобы контрастом, холодом пробудить самоощущение, подтвердить себе свое существование… Люди этого склада, они в душе не ощущают ничего – ни радости, ни боли, ни любви, ни ненависти… Надо же им как-то ощутить себя, без этого они – ничто. Мир видит в них позеров, сумасбродов, лжецов или, если угодно, сладострастников. А на деле они – живые мертвецы[72].

В переходе от первого лица («среди нас») к третьему («люди этого склада») есть явный намек: холодный воин Смайли – сам такой «живой мертвец». С точки зрения психоанализа Смайли не столько садомазохист, сколько навязчивый невротик. (Лакан утверждал, что центральным вопросом для невротика является «Жив я или мертв?») В финале «Команды Смайли», когда Смайли уже победил Карлу и имеет возможность вернуть себе Энн, он далек от ликования. В персонаже Олдмана этого нет: его топорный «садомазохизм» не может приблизиться к причудливым механизмам психики Смайли. Еще одна сцена в фильме Альфредсона бьет мимо цели: когда на рождественской вечеринке МИ-6 Смайли видит, как Хэйдон

[72] *Ле Карре Д.* Убийство по-джентльменски // Мастера детектива. Вып. 1. М.: Пресса, 1992. С. 320.

обнимает Энн, он приваливается к стене с гримасой боли на лице. Да, эта сцена привносит в фильм то, чего не было в телесериале: дух товарищества в конторе, но трудно поверить, что Смайли способен на такое спонтанное проявление эмоций на публике. Более того, утверждать, что доказательство измены Энн банально ранит Смайли, – значит отрицать его склонность к мазохизму. Сталкиваясь с неверностью Энн в книге и сериале, Смайли чаще всего демонстрирует усталую обреченность – за ней кроется тайное удовольствие оттого, что Энн играет отведенную ей роль «невозможной» фигуры. Но если мазохист выстроил бы свое удовольствие вокруг такого недостижимого объекта, то для Смайли самое важное – держать Энн на безопасном расстоянии. Энн (как и сексуальность) вовсе не находится в центре его удовольствия – и, находясь в зоне недосягаемости, она не может нарушить его душевный покой.

В отличие от сериала в фильме не показаны лица Энн и Карлы – еще одного значимого для Смайли Другого. Можно предположить, что обе эти фигуры частично ускользают от Смайли и он заполняет пробелы в своем воображении. Но не объясняется, как именно Смайли дополняет эти образы, и отсутствует какое-либо указание на расхождения между проецируемыми Смайли фантазиями и реальными людьми. В фильме Смайли не помнит, как выглядел Карла; в книге он развернуто описывает своего врага. Борьба с Карлой определяет Смайли снаружи, а внутренняя его борьба состоит в неизменно тщетных попытках не симпатизировать своему советскому коллеге. Попытки Смайли дистанцироваться от «фанатика» Карлы и его стремление быть вне политики типичны для самой что ни на есть английской идеологии с ее концепцией «общей человечности» – до или после политических границ. Ирония состоит в том, что Смайли и Карлу роднит как раз их бесчеловечность, уход от любого «нормального» мира человеческих страстей. Во время их встречи в Дели Смайли озадачивает, раздражает, но также восхищает отказ Карлы идти на сделку; он не может постичь такую приверженность абстрактной политической идеологии, особенно когда она – по мнению Смайли – обнаружила свою несостоятельность. «Ирония прозы Ле Карре, – пишет Тони Барли, – в том, что герои постоянно ищут веские аргументы, которые служили бы основой для убеждений, или сокрушаются об их отсутствии, но, как только появляется герой, искренне преданный своей идеологии (всегда коммунизму), это воспринимается как дикость. Коммунизм приравнивается к фанатизму, из преимущества превращается в слабость»[73].

Барли прав, когда пишет, что персонаж Смайли нельзя расшифровать как приверженца либеральной идеологии, так как в его позиции много нестыковок и тупиков, из которых не найден выход. Помимо очевидного смысла его уговоров, обращенных к Карле, – присоединяйся к нам, отбрось мертвый груз своих убеждений и вкуси радости настоящей жизни – между строк звучит посыл, что Британия не может предложить ничего, кроме разочарования и безверья. (Смайли говорит Гиллему, что Карлу погубит его «фанатизм», – на деле в «Команде Смайли» Карла побежден, потому что оказывается *недостаточно* «фанатичным»). Почти ничто из этого не проявляется в деполитизированном фильме Альфредсона: там Смайли – просто жертва несправедливости, которая в итоге добивается правосудия, Хэйдон – просто предатель, а коммунизм – просто причудливая стилизация для обозначения исторического периода. То, что МИ-6 называют «Цирком», само по себе сигнализирует, какое аномальное наслаждение доступно тем, кто проникает в сей вымышленный мир холодной войны. Многозначность такого названия многое говорит нам о мире, в котором работает Смайли: «Цирк» не только намекает, что шпионы относятся к своим опасным играм с едким, сдержанным цинизмом – в английском оно также созвучно со словом «служба» и создает каламбур с площадью Кембридж-сёркус[74] в центре Лондона, где в романе располагается МИ-6. Колоссальный эффект, производимый телеадаптацией, достигался во многом благодаря погружению зрителя

---

[73] *Barley T.* Taking Sides: The Fiction of John le Carré. London: Open University Press, 1986. P. 95.

[74] В английском языке «circus» – это и «площадь», и «цирк». – *Примеч. пер.*

в этот вымышленный мир с места в карьер. В Смайли Гиннесс воплотил некий образ бибисишного патернализма: он направлял нас в своем мире, но также и ожидал от нас многого. Мало что объяснялось – мы должны были на лету схватывать выдуманную терминологию Ле Карре («вербовщики», «фонарщики»[75]). Такой сленг создавал впечатление экзотичности этой редкой профессии и в то же время показывал, насколько обыденным шпионаж был для тех, кто занимался им каждый день. Все вместе это добавляло «Цирку» объемности и живости.

В «Шпионе» Альфредсона же, напротив, мир вовсе не выглядит живым, и это один из основных недостатков фильма. Радует, что фильм тоже не относится к зрителю свысока: как и в сериале, здесь мы должны сами разобраться в интригах «Цирка». Но невыразительность Олдмана вкупе со сжатым из-за хронометража изложением запутанной истории в результате дают нам фильм, который не увлекает. Он практически не создает напряжения или паранойи; в сериале, когда Гиллем крадет из «Цирка» папку, напряжение на экране просто невыносимое. Та же самая сцена в фильме смотрится довольно отстраненно. Что до временного периода, то здесь режиссер старается воссоздать атмосферу Лондона 1970-х годов.

Мне это постоянно напоминало «Жизнь на Марсе», где 70-е обозначались набором неуклюжих клишированных отсылок. Как и «Жизнь на Марсе», фильм Альфредсона напоминает скорее тематический парк, стилизованный под 70-е. Вместо того чтобы сплести неброский исторический фон, зрителю крупно показывают торговые марки тех времен (конфетки «Trebor», чистящее средство «Ajax»), явно ожидая по этому поводу одобрения. Но что касается мелочей, здесь новая экранизация не преуспела. У каждой эпохи свой особенный голос, свое лицо. Чего не хватает ленте Альфредсона, так это некоторой визуальной зернистости 70-х. Слишком часто актеры выглядят как ухоженные метросексуалы XXI века в прикиде 70-х – и прикид этот не слишком хорош. Избитое, но верное наблюдение, которое можно сделать, глядя на фотографии 70-х годов: люди тогда выглядели намного старше. Бенедикт Камбербэтч (Гиллем) и Том Харди (беглый агент Рики Тарр) нелепо моложавы – что абсолютно неубедительно для видавших виды спецагентов 70-х годов. Кожа, волосы – слишком хороши. Ничего общего с землистыми, испещренными морщинами, изможденными лицами Майкла Джейстона и Хайвела Беннетта, которые сыграли этих героев в 70-х. А голоса их не способны передать отпечаток горечи и жестокости, который накладывает на человека шпионаж. Контрол в исполнении Джона Хёрта хотя бы внешне достаточно потрепан и говорит с подходящими игриво-циничными интонациями. С акцентами в фильме тоже беда. Олдман изображает Смайли аристократом в широком смысле, но при этом в реальной жизни никто так не говорит; местами у него даже проскакивает легкий шотландский акцент. Между тем Тоби Джонс в роли Перси Аллелайна, который по книге шотландец, постоянно съезжает в южный акцент. Кэти Бёрк безнадежна в роли Конни Сакс: она звучит как школьница, которая в школьной постановке изображает шикарную женщину. И дело тут не только в аутентичности; дело в том, что сбивающиеся акценты еще сильнее подрывают ощущение реальности изображаемого мира.

В эту имитацию 1970-х вложено слишком много усилий, которые бросаются в глаза. На протяжении фильма заметно, как Гэри Олдман пытается скрыть свой родной акцент. В сериале BBC помещения «Цирка» выглядели невзрачно: исключительно практичные коридоры там вели в тесные офисы. В фильме Альфредсона кабинет Контрола больше похож на ночной клуб, чем на правдоподобный офис МИ-6. Глядя фильм, хочется отвлечься от экранизации 79-го, но Альфредсон не создает для этого достаточных условий. Многое сделано по-другому, но нет ничего достаточно сильного, чтобы перекрыть в памяти телесериал. Выбор Колина Фёрта на роль Хэйдона по крайней мере позволяет увидеть персонажа в новом свете. Лицо Иэна Ричардсона – который впоследствии сыграл влиятельного члена Консервативной партии и виртуозного интригана в сериале BBC «Карточный домик» – прекрасно вписалось в образ

---

[75] Фонарщики – те, кто следит за подозреваемым. – *Примеч. пер.*

серого кардинала Великобритании 1970-х и 1980-х годов. Не знаю, кто заметил, что Колин Фёрт выглядит как гибрид действующего премьер-министра Великобритании Дэвида Кэмерона и его заместителя Ника Клегга, но подмечено очень точно. Нынешнее лицо британского истеблишмента – это уже не ястребиный прищур Ричардсона; это чуть помятый, нарочито небрежный, моложавый образ Колина Фёрта. Одна из проблем фильма Альфредсона заключается в том, что там во главу угла поставлены основные ценности неолиберального мира, где все решает молодость и консюмеризм (не это ли приписывалось «американцам» в книгах про Смайли?). Ричард Сеннет утверждает, что систематическая ориентация на краткосрочную выгоду, свойственная неолиберальной культуре, привела к «коррозии характера» [76] – уничтожению постоянства, преданности и способности к планированию. Не связано ли очарование Смайли с возможностями характера? В 1970-х Смайли обнажал все несовершенства, жалкие компромиссы и скрытую жестокость социальной демократии. В то время, глядя на сомнения и ошибки Смайли, мы могли представить себе лучший мир, пусть для этого и приходилось сопротивляться безучастно и извращенно успокоительному дядюшкиному обаянию Смайли. Сегодня, когда лучший мир стал от нас еще дальше, приходится бросать все силы на сопротивление ностальгии по миру социальной демократии, в котором Смайли являлся одновременно и совестью, и постыдной тайной.

[76] *Sennet R.* The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

ПРОШЛОЕ – ЭТО ДРУГАЯ ПЛАНЕТА. ПЕРВАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ СЕРИЯ «ЖИЗНИ НА МАРСЕ»

Запись из блога k-punk от 10 января 2006

Сериал «Жизнь на Марсе» достаточно симптоматичен, чтобы поговорить о нем. На что он указывает? На состояние культуры, которая разуверилась не только в том, что будущее будет хорошим, но и в том, что какое-либо будущее вообще возможно. А еще «Жизнь на Марсе» сигнализирует, что один из основных ресурсов британской культуры последнего времени – прошлое – практически полностью истощен.

Сюжет такой: детектива из 2006 года Сэма Тайлера (Джона Симма) сбивает машина, и в себя он приходит в 1973-м. При просмотре невозможно не играть в игру «насколько убедительно сымитирован 73-й год?»; ты постоянно пытаешься выловить анахронизмы. И правда, имитация не слишком удалась. Но дело не в анахронизмах. Проблема в том, что этот 73-й не выглядит обжитым. Реальную атмосферу постпсиходелической, отдающей Восточным блоком захудалости 70-х невозможно воссоздать; аляповатые обои и брюки клеш автоматически превращаются в картинки из модного журнала, как только на них направляют объектив.

(Наверняка это объясняется какими-то техническими причинами; может, это из-за современных технологий британское телевидение больше не способно передать живую атмосферу эпохи. Не важно, что именно снимают, – все начинает блестеть, как под толстым слоем лака, и напоминает корпоративный видеоролик. Кстати, те же претензии у меня и к новой версии «Доктора Кто»: Великобритания наших дней там выглядит как парк развлечений с неестественными декорациями и чрезмерным освещением.)

Черно-белые телевизионные ролики «Осторожно! Воры!», невообразимо усатые лекторы Открытого университета с огромными воротничками, испытательная таблица по телевизору… Все это легендарно, а беда легендарных символов как раз в том, что они не несут никакой атмосферы. Подобные символы эпохи ничего общего не имеют с «Мадлен» – так Крис Маркер (вслед за Хичкоком и Прустом) назвал знаковые триггеры, которые внезапно и резко отсылают вас в прошлое. Смысл в том, что «Мадлен» могут так перебросить вас во времени, потому что они не стали музейными экспонатами и памятниками, не были запечатлены на фото, а пылились в забытьи. Услышав T-Rex, вы вспомните не о 73-м годе, а о ностальгических передачах про 73-й год.

Не в том ли наша беда, что каждый культурный объект, начиная с 1963-го, был так досконально, скрупулезно пережеван, что не осталось ничего, что могло бы перенести нас назад? (Проблема цифровой памяти: Бодрийяр как-то заметил, что компьютеры на самом деле ничего не помнят, потому что они не способны что-либо забыть.)

Запись из блога k-punk от 13 апреля 2007

На деле элемент научной фантастики в «Жизни на Марсе» сводился исключительно к онтологическому колебанию: реально это или нет? Таким образом, «Жизнь на Марсе» идеально вписывается в тодоровское определение фантастического произведения как колеблющегося между «жутким» (тем, что можно объяснить естественным ходом вещей) и «непостижимым» (тем, что может быть только сверхъестественным). Задачка, которую задает нам «Жизнь на Марсе»: может, Сэм Тайлер в коме, и весь мир 70-х, в котором он находится, – это просто плод его бессознательного воображения? Или, может, он каким-то необъяснимым образом

действительно перенесся в 1973-й? Сериал поддерживает интригу до самого конца (финальная серия настолько неоднозначна, что даже загадочна).

Симм с усмешкой говорил, что из-за хитрой сюжетной интриги зритель многое спустит создателям с рук. Если Тайлер в коме, то все исторические неточности в «Жизни на Марсе» можно объяснить пробелами в воспоминаниях персонажа об этом периоде. Вне всякого сомнения, «Жизнь на Марсе» цепляет зрителя как раз неидеальным изображением, но не самого 1973 года, а телевидения 70-х. Этот сериал притупляет чувство ностальгии – этакая полицейская драма в духе передачи «Я люблю 1973-й»[77]. Я сказал «полицейская драма», потому что элементы научной фантастики присутствуют в «Жизни на Марсе» практически только номинально; сериал этот – околодетективный, а не научно-фантастический. Вариант с путешествием во времени позволил создателям показать то, что в других обстоятельствах было бы неприемлемо; под основным онтологическим вопросом (реально это или нет?) кроется вопрос о политике и желании: хотим ли мы, чтобы это было реально?

Сэм Тайлер, олицетворяющий современность, выступает нечистой совестью процедурала 70-х; его недовольство прошлым позволяет нам опять насладиться этим прошлым. Симм в роли современного просвещенного «доброго полицейского» был не столько антиподом дремучего «злого полицейского» Джина Ханта, сколько постмодернистским отрицанием, благодаря которому мы и смогли наслаждаться нецензурщиной и жестокостью Ханта. Хант, сыгранный Филипом Гленистером, стал настоящей звездой сериала и любимцем таблоидов, которые смаковали его потоки брани, тщательно сформулированные сценаристами так, чтобы смешить, а не злить публику. Жесткий подход Ханта к работе полицейского преподнесен достаточно радикально, чтобы зритель поморщился, но не слишком грубо – чтобы не вызывать отвращения. (С этой точки зрения сериал можно назвать культурным эквивалентом грамотного избиения подозреваемого, чтобы побои потом не были заметны при медицинском осмотре.)

Может, и непреднамеренно, но в итоге основной посыл сериала, без сомнения, возымел обратный эффект: не Тайлер научил Ханта уму-разуму, а сам Тайлер перенял методы Ханта. Когда в последней серии перед Тайлером встает выбор – предать Ханта или остаться ему верным (на этом этапе сюжета создается впечатление, что предать Ханта необходимо, чтобы вернуться в 2007-й), – то это одновременно выбор между 1973-м и современностью – выбор, который касается не длины воротников или еще каких-то культурных предпочтений, а подхода к работе в полиции. Симпатии аудитории регулируются таким образом, что, как бы мы ни осуждали Ханта, мы не теряем в него веры, и предательство Тайлера показалось бы нам намного хуже, чем любое непотребное поведение Ханта. (Кажущееся) возвращение Тайлера в 2007-й это подтверждает: современный мир изображен стерильным, унылейше респектабельным, намного менее реальным, чем эра грубого правосудия Ханта. Современная мудрость («Как можно охранять закон, нарушая закон?») противопоставляется бунтарско-героическому самоотождествлению Ханта с законом («Я и есть закон, как я могу его нарушать?»). Мощная либидинальная привлекательность Ханта проистекает из его двойственности как стража закона, который не ограничивает собственное наслаждение (фр. *jouissance*). Два образа отца: строгий законодатель и отец-сладострастник (фр. *Père Jouissance*) слились воедино – в идеальный образ ретроградной тоски, харизматичное олицетворение всего недопустимого для нас из соображений «политкорректности».

[77] Один из эпизодов цикла передач «I Love the 1970s» («Я люблю 1970-е»), выходивших в 2000 году на BBC. – *Примеч. пер.*

«МОЖЕТ ЛИ МИР БЫТЬ ТАК ПЕЧАЛЕН, КАК КАЖЕТСЯ?»: ДЭВИД ПИС И ЭКРАНИЗАЦИИ

Романы «Йоркширского квартета» Дэвида Писа – все равно что ритуалы экзорцизма и эксгумации недавнего прошлого, кровавый ответ ностальгическим видеороликам «Я люблю 1970-е». Пис описывает свой родной Уэст-Йоркшир, превращая реальные события – ложное обвинение и запугивание Стефана Кишко; провал операции по поимке Йоркширского Потрошителя – в фон для вымышленных сцен, полных жестокого насилия и апокалиптической поэтичности.

Писа всю жизнь сравнивали с Джеймсом Эллроем. Вне всякого сомнения, знакомство с прозой Эллроя дало ему некий толчок, но в конечном счете Пис пишет лучше. Пис сравнивал прочтение романа Эллроя «Белый джаз» с эффектом первого прослушивания Sex Pistols. Но творчество Писа строится на фундаменте достижений Эллроя так же, как музыка пост-панк-групп оккупировала нишу, некогда вырытую Sex Pistols.

Пис экстраполирует поэтику бульварного модернизма (англ. *pulp modernism*) из эллроевских экспериментов со сжатым «телеграфным стилем», и если ударная проза Эллроя имеет лихой амфетаминовый заряд, то стиль Писа – гипнотический и сновиденческий; повторы, напоминающие заклинания, маскируют и отсрочивают развитие сюжета вместо того, чтобы очертя голову мчаться к развязке. Несмотря на сходство их художественных миров (где в полиции цветет коррупция, журналисты продажны и сговорчивы, а богачи – угнетатели-кровососы), их политические взгляды отнюдь не близки. Эллрой – консерватор гоббсовского толка, этакий мачо-прагматист, который смирился с насилием, эксплуатацией и предательством как с неизбежным злом. Засилье этих же явлений мы наблюдаем в прозе Писа, но там и не пахнет смирением: напротив, его романы – мучительные стоны и призывы к возмездию – не обязательно божественному.

Пис, говоривший о том, что стремился создать криминальный роман, который больше не будет развлекать, создал произведения, обладающие хонтологическим измерением сразу в трех смыслах этого слова. Разумеется, детектив – подходящий жанр для исследования (моральных, экзистенциальных, теологических) вопросов, возникающих в связи с тем, что Квентин Мейясу назвал «омерзительными смертями»: это смерти «тех, кто встретил свою кончину преждевременно, чья смерть стала не подобающим завершением жизни, а ее жестоким урезанием»[78]. Оставив позади гремучую смесь из затейливых оков жанра, символов эпохи, пиетета к «Рассерженным молодым людям» и насилия, которая наполняла роман «1974», романы «Йоркширского квартета» стали тяготеть одновременно к реализму и теологии, словно бы одно тянуло за собой другое. Голоса жертв Потрошителя превращают читателей в призрачных плакальщиков – эти голоса умерших ужасной смертью звучат в визионерских «Трансляциях», которые предваряют каждую главу в романе «1980» и сочетают в себе реальное (почерпнутое из репортажей и биографий) и призрачное.

Романы «Квартета» хонтологические и в другом смысле – подобном, но не идентичном тому, который мы обсуждали применительно к музыке. Писа ничуть не волнуют вопросы ослабления памяти, которые занимают The Caretaker, Burial или Басински. Его прошлое не потрескивает, как винил, – оно дано от первого лица и практически в настоящем времени. Сбои в повествовании происходят не из-за неисправной записывающей аппаратуры и не из-за нарушений памяти (культурной или индивидуальной), а из-за превратных суждений его героев, которые видят себя (и события, в которых участвуют) как сквозь тусклое стекло. К концу абсо-

[78] Здесь Фишер неточно цитирует текст «Дилемма призрака» французского философа Квентина Мейясу. См.: *Мейясу К.* Дилемма призрака // Логос. 2013. № 92. С. 70–80. – *Примеч. ред.*

лютно всё – повествование, внятный смысл – погружается во мрак; по мере того как персонажи диссоциируют, становится трудно понять, что происходит или что уже произошло; в какой-то момент возникает вопрос, не оказались ли мы в загробном мире.

Хантер, старший детектив из Манчестера, которому поручили расследовать дело в отношении полиции Уэст-Йоркшира в 1980-м, замечает, что мир вокруг не складывается в единую картину – одно не сходится с другим. Это территория гностицизма. Гностики считали, что мир состоит из нечистого вещества, тяжеловесного и абсолютно непрозрачного; считали мир мрачным, грязным болотом, где заперты падшие ангелы, – а это один из повторяющихся образов в «Йоркширском квартете». Нечего ждать, что Хантер, или адвокат Джон Пигготт в «1983», или даже сам Пис смогут внятно растолковать, что произошло. В этом мире, как выразился сценарист Тони Гризони, адаптировавший книги для Channel 4, «истории исчезают в темноте».

Либидинальная тяга к прошлому у Писа заметно отличается от музыкальной хонтологии: в то время как хонтологическая музыка озабочена нереализованным потенциалом явлений, оборвавшихся в периоды, на которые она и ссылается, движущая сила романов Писа – в неискупленных страданиях жителей Йоркшира конца 70-х. Хонтология прозы Писа проявляется также и в ощущении, что определенные места несут отпечаток определенных событий (и наоборот). Как он утверждал во многих интервью, тот факт, что Сатклифф стал именно *Йоркширским* Потрошителем, – это не совпадение. Книги Писа откровенно антиностальгические – противоположность «Жизни на Марсе» с его двойственным отношением к полицейской жестокости (и ее репрезентации в СМИ). Романы Писа ничего не оправдывают, в них нет затаенной тоски по временам, когда копы могли безнаказанно избивать людей. Ведь, в конце концов, «Йоркширский квартет» – не о преступности как таковой, а о порче всего и вся.

Музыка в книгах Писа выполняет роль хонтологического триггера. Он говорил, что использует музыку, в том числе нелюбимую, для того чтобы снова прочувствовать атмосферу, текстуру временного периода. Музыкальные отсылки включены в текст либо диегетически, как фоновый звук, или более эзотерически, как таинственные эпиграфические шифры и повторяющиеся заклинания, – этакий эффект портала, который красиво отражает (задом наперед) то, как музыка 70-х, особенно постпанк, отсылала слушателей к литературе. Над романом «1980» нависает, в частности, призрак группы Throbbing Gristle, особенно одна фраза, которую они заимствовали у еще одного убийцы, Чарльза Мэнсона: «Может ли мир быть так печален, как кажется?» В руках Писа этот вопрос становится острой теологической проблемой: описанные им беспросветные печаль и страдание обнаруживают отсутствие Бога; Бог мыслится как отсутствие, как необъятный свет, заслоненный бескрайними горестями мира. В этом мире, грустном и унылом, полно ангелов, чьи крылья были срезаны, превращены в обрубки или мутировали в огромные грязные уродства… Ангелов, зависимых от алкоголя, от кратковременных, но неумолчных страстей и от дряни общества потребления, которое с трудом рождается из обломков социал-демократического консенсуса… Ангелов, чья основная реакция на мир – тошнота (в книгах Писа все блюют); они выблевывают свой виски и скверно разогретую жратву из супермаркета, но это не помогает им очиститься – они так и не могут взлететь.

Религиозная тематика проступает все четче в более поздних книгах «Квартета», пока, наконец, глубоко неоднозначный, галлюцинаторный финал романа «1983» не трансформируется в псевдоготический трактат о зле и страдании. В последнем разделе книги, озаглавленном «Полное затмение сердца»[79] (использование поп-культурных отсылок в эпиграфе – один из фирменных приемов Писа), открыто выдвигается идея, что зло и страдание отнюдь не ставят под сомнение существование Бога, – напротив, зло и страдание подразумевают, что Бог есть. Затмение предполагает, что есть что затмевать – скрытый источник света, который и порождает всю эту тень. Философия религии на тему зла рассуждает так: страдание, особенно постигаю-

---

[79] «Total Eclipse of the Heart» – сингл валлийской певицы Бонни Тайлер, выпущенный в 1983 году. – *Примеч. пер.*

щее невинных, означает невозможность существования теистического Бога, потому что милосердное, всесильное и всеведущее существо не может поощрять незаслуженные страдания. Известнейшим и самым страстным сторонником этой позиции является Иван Карамазов, который в романе Достоевского перечисляет случаи гнусного насилия над детьми. Но если Бога нет, то страдание есть, только теперь исчезает любая надежда на воздаяние; если правосудие невозможно, то вселенная навсегда отравлена, необратимо изуродована зверствами, пытками и насилием.

«Йоркширский квартет» вдохновил Channel 4 на создание телевизионной драмы такого калибра, какой некоторые из нас давно отчаялись увидеть в Британии вновь. Три части «Кровавого округа», транслировавшиеся в 2009-м, были самыми яркими британскими драматическими фильмами первого десятилетия XXI века – на голову выше любых необременительных исторических картин, рядовых полицейских процедуралов и эмоциональной порнографии, которая забивала тогда эфир. Более того, декорации, пейзажи и феноменальные по силе кадры позволили трилогии «Кровавый округ» достичь такой визуальной поэзии и столь экспрессивного натурализма, которые превосходили практически все достижения британского кинематографа за последние 30 лет.

Как заметил Ник Джеймс в своем обзоре телетрилогии «Кровавый округ» в журнале Sight & Sound, ничто в предыдущей карьере трех режиссеров (Джулиан Джаррольд снимал «1974», Джеймс Марш – «1980» и Ананд Такер – «1983») не предвещало, что они смогут создать произведение такого качества. Во многих отношениях создается впечатление, что автором этих фильмов был сам Пис, а три режиссера добились такого успеха, так как добровольно согласились на роль переносчиков авторского инфернального видения. При переносе книги на экран сжатие и сокращение неизбежны. Один роман из «Йоркширского квартета» – «1977» – вообще не экранизировали, но Тони Гризони необходимо отдать должное за то, как он сплел из трех фильмов симфоническое единство, избегая тем не менее подводить в нем четкий итог и вносить ясность.

Аналогом эллроевского антигероя Дадли Смита, продажного детектива, который оправдывает участие в контрабанде наркотиков и прочих грязных делах противодействием им же, у Писа выступает Морис Джобсон, бледный на лицо полицейский, присутствующий во всех трех фильмах. Если Смит (блестяще сыгранный Джеймсом Кромвеллом в лучшей на сегодня экранизации Эллроя, «Секретах Лос-Анджелеса») очарователен, харизматичен и на диво красноречив, то Джобсон (в исполнении Дэвида Моррисси в трилогии Channel 4) молчалив, задумчив, малоподвижен, с отсутствующим взглядом и пребывает в полубессознательном состоянии диссоциации из-за зверств, к которым приложил руку. Прекрасная актерская игра Моррисси далеко не единственная в трилогии – все его коллеги проявили чудеса умеренности и контролируемой мощи, как истинные актеры кино и телевидения, без душераздирающего надрыва, которым часто грешит британская театральная традиция. Ребекка Холл в роли Полы Гарланд надломлена и опасна, Максин Пик изображает Хелен Маршалл нескладной и уязвимой. Шону Харрису удалось убедительно сыграть сволочного Роберта Крэйвена, не скатываясь в балаган. Пэдди Консидайн тем временем привносит каменную решимость в характер Питера Хантера, одного из немногих лучиков света в царстве Севера Англии – мира наизнанку, где зло всецело правит бал, а полиция и власть имущие могут «делать что хотят».

Если трилогия от Channel 4 превзошла любые ожидания, то экранизация замечательного романа Писа «Проклятый Юнайтед» не смогла прыгнуть выше головы. Команда, взявшаяся за адаптацию, не внушала особых надежд. До «Проклятого Юнайтеда» режиссер Том Хупер (пришедший, когда Стивен Фрирз покинул проект) в основном работал над непримечательными телевизионными проектами (позднее он снимет «Король говорит»), тогда как тандем сценариста Питера Моргана и актера Майкла Шина – сложившийся на съемках «Королевы» и «Фроста против Никсона», – не особо вязался с надтреснутым и жестким модернизмом Писа.

В итоге Хупер и Морган не адаптировали Писа – они его устранили. Фильм Хупера возвращает нас к повествованию в технике реди-мейд – Брайан Клаф действительно провел 44 дня на посту тренера «Лидс Юнайтед» в 1974-м, – в которой Пис вылепливал свой «вымысел на основе фактов». Что в фильме отсутствует, так это все, привнесенное Писом в историю вдобавок к фактам: оскал Реального, которое (буржуазный) реализм не в силах ухватить; и форматирующая сила гностической мифографии, в которой наиболее враждебная сущность – это собственно сама проклятая земля Йоркшира.

Критиковать экранизацию за то, что она отличается от книги, – банально. Однако в данном случае сравнительный анализ двух версий «Проклятого Юнайтеда» будет информативен – по двум причинам. Во-первых, потому что, устранив почерк Писа из фильма, создатели по факту начинают *соперничать* с его видением истории Клафа и «Лидс». А во-вторых, потому что бульварный модернизм Писа как раз и служит отдушиной для британской культуры, полной добродушного, сбалансированного, умеренного, обывательского реализма, на котором Хупер и Морган собаку съели.

На пресс-показе Морган сказал, что, читая «Проклятый Юнайтед», он почувствовал такой прилив ностальгии, «будто жуешь печенье „Фарли“[80]». Но ведь даже самым простодушным читателям должно быть ясно, что роман напоминает вовсе не мягонькую еду для детишек, а желчь, виски и кислую отрыжку. Стараниями Хупера и Моргана от истории Клафа остались голые факты, стандартные темы и сюжетные ходы: он был «непонятый гений», вынужденный биться с истеблишментом в лице напыщенных провинциальных царьков, таких как президент клуба «Дерби Каунти» Сэм Лонгсон (отлично сыгранный Джимом Бродбентом); он склонен к саморазрушению, приступы которого призван обуздывать его помощник Питер Тэйлор (Тимоти Сполл); эдипов конфликт связывает его с человеком, чей тренерский пост он занял: Доном Реви. Все это больше рассказано, чем показано; весь фильм зрителя держат за дурачка: диалоги часто неуклюже объясняют сюжет или грубо очерчивают ключевые темы. Хуперу с Морганом не только не удается передать экзистенциальный рельеф романа и мрачный взгляд автора на Йоркшир – они также слабо транслируют обостренное чувство территориальности. В романе стадион «Элланд Роуд» в Лидсе – это место борьбы за территорию, в которой Клафу противостоят призрак Дона Реви и животная агрессия покинутых им игроков. (Яркая сцена из книги – Клаф рубит на части и сжигает письменный стол Реви в попытке изгнать призрак отсутствующего «отца» – почему-то не попала в сценарий.) В фильме также не затронут мученический аспект спорта, так верно схваченный Писом. Любой спортивный фанат, а тем более тренер знает, что удовольствие от спорта по сути своей мазохистское. «„Проклятый Юнайтед“ иллюстрирует, в чем заключалась трагедия Клафа, – писал Крис Пети в рецензии на роман, – в душе он знал, что победа – это лишь отсроченное поражение». Глубокий страх, оттеняющий всё в романе Писа, растворяется в преимущественно *задорной* атмосфере фильма.

Теперь о Майкле Шине. Проблема с его отлаженным подходом к воплощению исторических персонажей состоит в том, что он лишает фильм возможности существовать автономно: все привязано к реалиям внешнего мира и зависит только от степени попадания в наши сложившиеся представления об образе персонажа – будь то Клаф, Кеннет Уильямс, Блэр или Фрост. (А еще в героях Шина странным образом проскальзывают черты друг друга: в какой-то момент создается впечатление, что манерный Клаф мутировал в Кеннета Уильямса.) Безусловно, у Писа здесь преимущество перед создателями фильма: литературному произведению намного легче, чем фильму, выйти за рамки привычных телевизионных образов известных людей, но более смелый и яркий актер, чем Шин, мог бы проникнуть за внешнюю ширму и докопаться до сути характера Клафа, которую нельзя увидеть на телевизионных записях. Вместо этого Шин, как обычно, выдает кальку характерных жестов и особенностей

[80] «Фарли» – популярное в Британии детское печенье фирмы Farley's, просуществовавшей до 1994 года. – *Примеч. пер.*

речи – выходит профессионально, но без каких-либо признаков душевных терзаний, которыми Клафа наделил Пис. Даже если бы актеры все как один сыграли гениально, фильму Хупера все равно далеко до того, чтобы передать весь ужас и страдание мира, созданного Писом. Но из-за безликой операторской работы и зачастую кошмарного саундтрека хуперовский «Проклятый Юнайтед» выглядит скорее драматизацией реальных событий, чем экранизацией романа Писа.

НУ-КА, НУ-КА: ДЖИММИ СЭВИЛ И «СУД НАД 70-МИ»

Июль 2013

Все обернулось чем-то вроде ритуального убийства. Уничтожали не тело – оно уже было мертво, – а имя. Как если бы некогда заключили сделку: ты живешь всю жизнь с незапятнанной (насколько это возможно) репутацией, но через год после смерти все пойдет прахом. Ничего, абсолютно ничего не останется. Твой надгробный камень снесут. Твое имя станет синонимом зла.

Все начало вскрываться в сентябре 2012-го. Будто бурлящий поток сточных вод, который стал пробиваться наружу: сперва тихонько сочился, а потом хлынул волной. Джимми Сэвил, любимый чудик Британии, бывший диджей и ведущий детских передач, оказался серийным насильником и педофилом. Нельзя сказать, что кто-то удивился, и как раз это пугает сильнее всего: насколько все было на виду… Все мы читали текст якобы расшифровки невышедшей сцены из сатирической телепередачи «Have I Got News For You» («У меня есть новости для вас»), где Сэвила открыто обвинили в надругательствах над детьми, а он принял это за чистую монету. (Скорее всего, расшифровка была фальшивой, но сымитировано чрезвычайно убедительно… Темп диалога между гостями шоу… Перебранка, перерастающая в агрессию… Имя предполагаемой жертвы, Сара Корнли… Это выглядело достоверно – возможно, так проявляло себя Реальное, которому на тот момент не было места нигде, кроме вымысла…)

Да, в каком-то смысле все было на виду – *мы все знали*, ну или подозревали, но важно то, что его преступления так и не получили огласку при жизни. Ведь пока не было официальных обвинений, Сэвил не просто оставался безнаказанным – он мог и дальше наслаждаться своим статусом известного ведущего, рыцаря империи и завзятого филантропа. Без сомнений, Сэвил как социопат получал извращенное удовольствие оттого, что ему все сходило с рук. В 1974 году в своей автобиографии «As It Happens» («Так уж сталось») Сэвил хвалился тем, что имел секс с несовершеннолетней, сбежавшей из дома. Полиция не посмела бы его тронуть, глумился он. Судя по всему, не смела и пресса. Изредка какой-нибудь журналист пробовал прорвать его оборону. В документальном фильме BBC 2000 года Луи Теру в своем фирменном стиле прощупывал почву на предмет обвинений в педофилии, но старик, само собой, не раскололся.

К концу 2012-го 70-е возвращались уже не в виде сладостно-горькой ностальгии, а в виде травмы. В последние годы можно все чаще услышать фразу *«прямо как в романе Дэвида Писа»*. Для произведений о прошлом такое нехарактерно, но в период после публикации книги Писа приобрели пророческий аспект. Пис не предсказывал будущее – да и как бы он мог, описывая 70-е и 80-е? – а, скорее, заострял внимание на тех аспектах прошлого, которые впоследствии проявились снова. Дело Йозефа Фритцля напоминает то, как в романах «Йоркширского квартета» детей держали в заточении под землей. И вся всплывшая на поверхность правда о тайных сговорах власть имущих в Англии – взять ту же мутную и запутанную историю про Мёрдока и «Хиллсборо» – словно бы отсылала нас к писовским лабиринтам умолчаний и коррупции. Мёрдок, «Хиллсборо», Сэвил… Потяни за одну нить – и увидишь, что все переплетено и, куда ни глянь, всюду одна и та же тройка: полиция, политики, пресса… Прикрывают друг другу спины (отчасти из-за страха самим получить удар ножом)… И имеют друг на друга компромат, как самую надежную страховку, – такая вот круговая порука у правящей элиты…

После смерти Сэвил все больше начинал походить на плод фантазии Писа. Нас притягивали сочинения определенного рода, поскольку общепринятая реальность – тот разумный мир, в котором, по нашему убеждению, мы живем, – не мог вмещать такого персонажа, как Сэвил. В то же время стало очевидно, что те элементы произведений Писа, которые раньше выглядели

чересчур мелодраматическими, как раз и оказались наиболее созвучны последующим разоблачениям. Такое впечатление, что излишняя эмоциональность и театральность встроены в реальность изначально и сама невероятность коррупции и насилия создают своего рода завесу для насильника, ведь *«этого просто не может быть!»*.

Логово Сэвила находилось в самом сердце территории Писа… в Лидсе… где диджей-предприниматель начал строить свою империю и где он работал санитаром на общественных началах, понимая, что насилие легче скрывать под маской заботы… «Чтобы выпить лекарство, ложку сахара добавь…»[81] Невероятно, но Сэвил некоторое время считался подозреваемым по делу о Йоркширском Потрошителе – на Сэвила указали местные жители, и тело одной из жертв Потрошителя, Айрин Ричардсон, нашли рядом с его квартирой. Еще была нашумевшая совместная фотография Сэвила, Питера Сатклиффа[82] и Фрэнка Бруно из лечебницы Бродмур в 1991 году – Сэвил, запечатленный со своей неизменной сигарой, был посредником на встрече между серийным убийцей и психически неустойчивой бывшей звездой бокса. Сатклифф там светит такой улыбкой, что ему бы пошел блестящий спортивный костюмчик из гардероба Сэвила. Этот снимок обнажает всю глубину безумия того времени и общества, демонстрирует скрытую взаимосвязь между известностью, психозом и преступностью. Обряд инверсии: что-то светлое (легкие развлечения) превращается в страшнейшую тьму. К концу 2012-го имя Сэвила было настолько втоптано в грязь, что его старый друг Питер Сатклифф решил заступиться за него.

Сэвил принадлежал к разновидности поп-культурных фигур, которые сверхпопулярны, но не вызывают особых симпатий. Его никогда не любили. Кто-то откопал и прислал в редакцию London Review of Books («Лондонского книжного обозрения») отчеты BBC о реакции зрителей на первые появления Сэвила в передаче «Top of the Pops» («Вершина популярности»). «*10 декабря 1964-го*. Джимми Сэвил, который вел этот выпуск, явно не понравился большому проценту опрошенных зрителей. Многие выразили свою неприязнь к этому артисту, заметив, что если честно дадут свой отзыв, то он будет „совершенно непечатным“; а комментарии от тех, кто не сдерживал свои эмоции, пестрели фразами вроде: „больной на всю голову“, „гадкое существо“ и „тошнотворное посмешище“». Ни любовь, ни даже симпатия не обязательны, чтобы быть *популярным*. Сэвил не был даже карикатурным злодеем типа Саймона Коуэла, которого публика любит ругать и ненавидеть. Путь к славе ему открыла именно чудаковатость (и потому изначально, когда вся правда только вскрылась, всех настолько выбила из колеи необходимость думать о Сэвиле как о существе с сексуальностью). Как утверждал Эндрю О'Хаган в своей статье о Сэвиле для London Review of Books, в новом мире развлекательного телевидения важна была не способность нравиться людям и не талант, а особая мощная аура (эксцентричность или безумие – называйте как хотите), которой Сэвил обладал с рождения. Даже те, кто считал Сэвила мерзким, признавали, что на телевидении ему было самое место. И потом, куда бы еще он смог вписаться? Проблема была в том, что после 60-х статус «человека с телевидения» открывал перед тобой любые двери. Не секрет, что Сэвилу дали ключи от Бродмурской лечебницы для душевнобольных преступников, где он мог беспрепятственно бродить, – вот лишь один пример того, сколь велики были известность и влияние Сэвила. Говорят, что Сэвил насиловал парализованных пациентов в их больничных койках – я вспоминаю телевизионную пьесу Денниса Поттера «Сера в сахарном сиропе» (1976), главный герой которой, елейный Мартин, насилует беспомощную девушку с повреждением мозга, притворяясь, что заботится о ней. BBC отозвала пьесу незадолго до назначенной даты выхода – предполо-

---

[81] «A spoonful of sugar helps the medicine go down» – строка из песни «A Spoonful of Sugar» из диснеевского фильма «Мэри Поппинс» 1964 года. – *Примеч. пер.*

[82] Питер Сэтклифф, собственно, и был серийным убийцей, Йоркширским Потрошителем. – *Примеч. ред.*

жительно в то же время, когда Сэвил по субботам вел вечерние детские передачи и в свободное время насиловал беспомощных пациентов.

Утопая в грязи, репутация Сэвила потянула за собой других. В рамках начатой после скандала вокруг Сэвила операции «Yewtree» полиция задержала еще уйму бывших светил британского телевидения, и этот список (наверняка) будет пополняться. Кто-то, не помню точно, назвал это «судом над 70-ми». Да, но под прицелом здесь совершенно определенный раздел 70-х: не изначально распутный рок-н-ролл 70-х, не Led Zeppelin или Black Sabbath, а телевидение для всей семьи.

Чем больше всплывало историй, тем труднее было в них поверить. Взятые все вместе, даже прижизненно известные факты о Сэвиле начинали казаться совершенно невероятными. Например, неужели Сэвил действительно принимал участие в переговорах между Израилем и Египтом в 70-х? Или выступал посредником между принцем Чарльзом и принцессой Дианой, когда их брак начал разваливаться? (И насколько нужно отчаяться и выжить из ума, чтобы слушать советы о семейной жизни *от Джимми Сэвила*?) Или что он много лет подряд отмечал Рождество с Маргарет Тэтчер? (Тэтчер четырежды порывалась пожаловать Сэвилу рыцарство, но всякий раз встречала отпор от своих советников; ей удалось посвятить его в рыцари уже на закате своей карьеры премьер-министра.)

Мёрдок и его Daily Mail («Ежедневная почта») незамедлительно стали продвигать идею, что сексуальные домогательства – это бич телевидения в целом, что именно BBC и вся патерналистская медиакультура 60-х и 70-х толкнули Сэвила в пучину порока. BBC, пребывавшая тогда в полном замешательстве относительно своего места в неолиберальном мире, ожидаемо впала в невротическое нарциссическое изнеможение. Компания не могла здраво мыслить; сначала она не пустила в эфир отчет о преступлениях Сэвила, а позднее, напротив, на волне этого кризиса поспешила с выводами, когда пэра из партии тори ложно обвинили в ходе другого скандала о сексуальных домогательствах. Мёрдок и Daily Mail соловьем разливались о том, что разоблачение Сэвила доказало необходимость свободы массовой информации, но при этом виртуозно избегали ответа на вопрос: где же были *их* отважные писаки? Почему они молчали, когда это было важно, пока Сэвил был жив?

Когда возник вопрос, как ему удавалось оставаться безнаказанным, мы уже знали ответ. У него были связи наверху. На самом верху. Плюс он старательно налаживал отношения с власть имущими рангом пониже. Офицеры полиции регулярно посещали встречи пресловутого «Пятничного утреннего клуба» в доме Сэвила в Лидсе.

Подъем на такие неожиданные высоты известности и влияния потребовал от Сэвила приложить неимоверное количество усилий. В чем его нельзя было упрекнуть, так это в лености. Блог The Sump Plug[83] со скрупулезностью судебного патологоанатома описывает адскую занятость Сэвила на заре карьеры:

> «Плаза» [клуб в Манчестере] был одним из множества танцевальных залов и клубов, которые Сэвил курировал, которыми заведовал, где крутил пластинки, где неофициально имел какую-то долю или которые исподволь прибирал к рукам; не только в Манчестере, но и по другую сторону Пеннин: в Брадфорде, в Уэйкфилде, в Галифаксе, а также в прибрежных Скарборо и Уитби, и особенно в Лидсе. В родном городе Сэвила заведения, которые он держал, включали «Cat's Whiskers» и «Locarno Ballroom» (для местных просто «Мекка»; позднее переименован в «Spinning Disc») в галерее «County Arcade». Именно там в 1958-м полиция впервые обратила внимание на его тягу к несовершеннолетним девочкам. Сэвил оперативно решил этот вопрос,

[83] Прекративший существование в 2016 году блог, ведущий своего рода летопись мелких и крупных скандалов поп-звезд, в основном старшего поколения. – *Примеч. ред.*

> отслюнявив несколько сотен из большой пачки двадцаток, которую всегда имел при себе – вплоть до самой смерти.
>
> Между тем в Манчестере в конце 50-х – начале 60-х Сэвила каждый день можно было увидеть если не в «Плазе», то уж точно вечером в клубе «Ritz». А если не там, то в «Three Coins» на Фаунтин-стрит. Он не отдыхал даже по воскресеньям – он крутил пластинки для двух с лишним тысяч любителей джайва и твиста в своем клубе «Top Ten Club» в районе Бель Вью.
>
> Сэвил был повсюду – практически во всех больших танцевальных залах и ночных клубах перенаселенных агломераций Севера Англии он был столь же неизменным атрибутом, как вращающийся зеркальный шар.

Империя Сэвила быстро разрослась к югу и достигла лондонского «Ilford Palais», а лейбл Decca Records стал платить Сэвилу, чтобы он ставил их свежие релизы. На севере заведения Сэвила охранялись шайкой бодибилдеров, боксеров и рестлеров, включая Ширли Крабтри, – в это сложно поверить тем из нас, кто знает его как Большого Папочку, забавного рестлера-толстячка из субботних телепередач. Телевидение 70-х брало начало там, в этих танцевальных залах, злачная атмосфера которых позднее воплотилась в развлекательных передачах.

А через год после смерти Сэвила все круто развернулось вспять. «Ну-ка, ну-ка», – фирменная присказка Сэвила зазвучала зловеще. Всего несколько месяцев назад по BBC показали ряд передач о его жизни и достижениях. Теперь же простого обличения недостаточно: необходимо стереть все следы его существования до единого. Надгробный камень уже снесли, и ходят слухи (возможно ли в самом деле? В такой суматохе трудно судить), что семья ребенка, похороненного рядом с Сэвилом, потребовала выкопать его останки – словно он средневековый дьявол, тлетворное облако скверны, опасное даже для мертвых. Еще абсурднее, что на CBeebies, один из детских каналов BBC, обратила внимание цензура – за повтор той серии «Твинсов», где персонаж изображал Сэвила.

Ну-ка, ну-ка…

Когда Сэвил совершал преступления, его жертвы видели перед собой не Джимми Сэвила, *монстра*; не Джимми Сэвила, *серийного насильника-педофила;* а Джимми Сэвила, *офицера ордена Британской империи – сэра* Джимми Сэвила; Джимми Сэвила, *рыцаря-командора папского Ордена святого Григория Великого*. Об этом нужно помнить, задаваясь вопросом, почему Сэвилу все сходило с рук. Разумеется, отчасти это страх заставлял его жертв молчать. *Кто поверит твоим словам против слова известного телеведущего, который собрал миллионы для благотворительности?* Но также следует серьезно отнестись к тому, как власть способна искажать восприятие реальности. Насилие со стороны власть имущих вызывает у жертв когнитивный диссонанс: *этого просто не может быть*. Произошедшее можно осознать, только оглянувшись назад. Сильные мира сего спекулируют на идее, будто насилие и коррупция – дела давно минувших дней, а в нашем мире им места нет. Они могут признаться в преступлениях, только если те уже запечатаны в прошлом. То было *раньше*, а *сейчас* все иначе…

02. ХОНТОЛОГИЯ

ЛОНДОН ПОСЛЕ РЕЙВА: BURIAL

Запись из блога k-punk от 14 апреля 2006

Я мечтал о таком альбоме, как «Burial» («Погребение»), много лет. Буквально. Это танцевальная музыка в ритме сонного транса, сборник «приснившихся песен», которые Иэн Пенман предсказал в своей эпохальной статье об альбоме Трики «Maxinquaye». «Maxinquaye» тут явно служил ориентиром, как и Pole; подобно им, Burial создает аудиопризраков из шума потрескивания, не скрывая, а, наоборот, выводя на первый план нечаянные проявления материальной природы звука. «Потрескология» (англ. *«crackology»*) в творчестве Трики и Pole усовершенствовала материальную магию даба, которая «выворачивала наружу изнаночные швы звукозаписи, чтобы мы слушали и наслаждались» (Пенман). Но если звучание Трики вызывает ассоциации с бристольским гидропонным туманом, а Pole – с промозглыми пещерами Берлина, то Burial, согласно пресс-релизу, рисует картину «недалекого будущего, где Лондон ушел под воду. Невозможно понять, откуда исходит шум: от статического потрескивания пиратского радио или от тропического ливня над затопленным городом за окном».

Картина, может, и футуристическая… Но я слушал Burial, идя по мокрым дождливым улицам Лондона этой отвратной весной, и меня осенило, что эта пластинка – про Лондон настоящего момента; в том смысле, что она показывает город, терзаемый призраками не только прошлого, но и утраченного будущего. Похоже, она не столько о недалеком будущем, сколько о мучительной тоске по будущему, до которого не дотянуться. В «Burial» собраны призраки того, что было, того, что когда-то могло бы быть, и (ощутимее всего) того, что еще возможно. Этот альбом – словно выцветшее граффити десятилетней давности, нарисованное влюбленным в рейв подростком, мечты которого с тех пор разбились об унылые офисные будни.

«Burial» – это похоронная песнь «хардкорного континуума», аналог альбома «Selected Memories From the Haunted Ballroom» для поколения рейва. Ты будто зашел в заброшенное здание, некогда карнавализированное рейвами, и обнаружил там прежнюю пустоту и запустение. Приглушенные гудки машин проносятся мимо, как призраки рейвового прошлого. Битое стекло хрустит под ногами. В MDMA-флешбэках Лондон становится инфернальным – как Нью-Йорк в фильме «Лестница Иакова», когда из тоннелей метро полезли галлюцинаторные демоны. Аудиогаллюцинации преобразуют городские ритмы в неорганических существ – не враждебных, а, скорее, пришибленных. В облаках проступают лица, а в виниловом треске слышны голоса. То, что сперва показалось тебе глухими басами, на поверку оказывается грохотанием вагонов метро.

Характерные для Burial траур и меланхолия отличают его музыку от аскетичного и эмоционально аутичного дабстепа. Моя претензия к дабстепу заключается в том, что, постулируя даб как нечто изначально целостное, не связанное с песней или поп-музыкой, он слишком часто упускает призрачный аспект даба, порождаемый убыванием-в-процессе. Такое опустошение не добавляет простора, а образует давящую, замкнутую плоскость. И если шизофонически-хонтологический саунд Burial, напротив, имеет трехмерную глубину, то это отчасти благодаря приоритизации в нем стертых голосов и его возвращению к присущей дабу звуковой децентрации. Обрывки заунывного вокала рассыпаны по трекам, словно фрагменты забытых любовных писем, которые ветер гонит по улицам, изуродованным каким-то неизвестным катаклизмом.

Результат берет за душу так же, как та сцена из фильма Тарковского «Сталкер» (1979), где камера медленно проплывает над культурно значимыми предметами, вышедшими в утиль.

Лондон у Burial – раненый город, населенный жертвами экстази, которых на денек отпустили из психушки; расстроенными влюбленными в ночных автобусах; родителями, которые все никак не решатся распродать свою виниловую коллекцию рейва на грошовой барахолке. Все они выглядят одинаково тягостно, но и сами в свою очередь тяготят своих детей, поколение интерпассивных нигилистов, осознанием того, что раньше все было иначе. Треки «U Hurt Me» («Ты делаешь мне больно») и «Gutted» («Опустошенный») звучат как помесь Dem 2 и The Durutti Column времен Вини Рейли и источают практически невыносимую печаль. «Southern Comfort» лишь притупляет боль. Рейверы превратились в побитых жизнью неудачников, и безжизненные биты Burial как раз им под стать – как сбивчивое тиканье метронома в заброшенной школе Сайлент Хилла, как призрачный стук колес исписанных граффити вагонов, стоящих на запасных путях. Десять лет назад Кодво Эшун сравнил «агрессивный рев» фирменных «хуверbасов»[84] No U-Turn[85] с «шумом тысячи автомобильных сигнализаций, сработавших одновременно». Приглушенные басы с альбома «Burial» – призрачное эхо этого рева; будто остовы сгоревших машин вспоминают, на что когда-то были способны.

На самом деле Burial напоминает мне полотна Найджела Кука. Угрюмые фигуры, которые Кук граффитирует на своих картинах, – превосходная визуальная аналогия звучания Burial. Десять лет назад джангл и хип-хоп навевали мысли о сатане, демонах и ангелах. Музыка Burial тем временем рисует образы «курящих одну за одной растений и плачущих овощей», что тоскливо вздыхают с полотен Кука. В галерее Тейт Кук говорил, что линии в граффити выходят резкими из-за скорости их нанесения. Есть нечто схожее между тем, как Кук воспроизводит граффити в «медленной» технике масляной живописи, и тем, как Burial погружает дерганый рейв в глубины вальяжной меланхолии. Обветшалый афро-*не*-футуризм музыки Burial сделал для Лондона в нулевые то же, что Wu-Tang сделали для Нью-Йорка в 90-х. То, что Massive Attack обещали, но так и не смогли. В «Burial» есть все, чего не хватило альбому Голди «Timeless». Это аналог альбома Luomo «Vocalcity» от мира даба. «Burial» – один из лучших альбомов десятилетия. Уж поверьте.

Низвергнутый ангел: интервью с Burial

Журнал The Wire, № 286, декабрь 2007

Burial, выпустив в прошлом году одноименный альбом, зарекомендовал себя как выдающийся мифограф от мира музыки, поэт звука, способный выразить экзистенциальную тревогу определенного времени и места с помощью только лишь голосовых сэмплов, ломаного брейкбита и звуковых эффектов конкретной музыки (фр. *«musique concrète»*). «Burial» – это красочный аудиопортрет травмированного Южного Лондона, полуабстрактное звуковое изображение мук и обманутых ожиданий большого города. Звучание Burial пропитано танцевальной музыкой, но его нестройные биты слишком экстравагантны для танцев. Звучание Burial слишком выбивалось из дабстепа, но именно так в основном окрестили его альбомы, потому что они выходили на принадлежащем Kode9 лейбле Hyperdub. Стиль Burial не укладывался в известные рамки, но при этом и не был просто разношерстной мешаниной из существующих жанров. Поразительнее всего в альбоме то, насколько выдержана его звуковая концепция (уверен, это

---

[84] Hoover sound, или hoover bass, – специфический синтезаторный звук и прием, использующийся в драм-н-бэйсе и габбере. Своим названием он обязан сходству со звучанием работающего пылесоса и марке Hoover – в Англии и Ирландии это название превратилось в эпоним пылесоса как такового. – *Примеч. ред.*

[85] No U-Turn – лондонский независимый музыкальный лейбл и студия звукозаписи в 1992–2003 годах, специализирующаяся на жанре drum and bass. – *Примеч. пер.*

одна из причин, почему The Wire назвал его альбомом года 2006). Заунывные элегии Burial звучали обезличенно, и сам он подкреплял такой имидж, дав всего пару интервью и запретив публиковать где-либо фото своего лица. Образовавшийся рекламный вакуум наводнился слухами. Многие не верили, что такой музыкант вообще существует, и приписывали авторство альбома лейблу Basic Channel, The Bug или самому Kode9 – сомнительный, но весомый комплимент (син-)эстетической завершенности Burial. На самом деле его стиль медленно и тихо вызревал как минимум с полдесятка лет. Треки с первого альбома – это выборка из того, что Burial записывал еще с 2001-го. Дебютировал на виниле он с треком «Broken Home» в сборнике Wasteland «Vulture Culture Mix 2» 2004 года. А годом позже на EP «South London Boroughs» впервые вышли несколько сильнейших треков из грядущего первого альбома.

Отказ Burial «иметь лицо», то есть быть субъектом медийной машины раскрутки, объясняется отчасти его складом характера, а отчасти нежеланием быть максимально прозрачным и постоянно находиться на виду, как предписывает цифровая культура. «Это как со спиритической доской – все равно что пускать кого-то к себе в голову, прямо в череп. Всяких случайных людей», – писал он в интернете.

«Я просто человек такой, закрытый, – признается он. – Я хочу оставаться неузнанным, потому что предпочитаю быть среди друзей и родных. Да и смысла в этом нет. Взять мою любимую музыку, я не знаю в лицо почти никого из тех, кто ее написал. Это притягивает. Так легче проникнуться ею». Burial не диджеит и не выступает вживую, так что его нельзя даже сфотографировать исподтишка и выложить в сеть. «Я хочу существовать лишь в символе, в мелодии, в названии трека, – пояснил он. – Да это ведь не ново. В андеграунде всегда так делали, так проще». Безличным внешним силам, формирующим человека, Burial придает большее значение, чем многие другие. «В юности ты зависишь от сил, которые не можешь контролировать, – говорит он. – Ты в растерянности; бóльшую часть времени ты не понимаешь, что происходит ни с тобой, ни вокруг». Он знает: его звучание родилось без лица.

Burial – ярый – но безо всякого шовинизма – приверженец британского «хардкорного континуума»[86], из которого выросла его музыка. «Когда очень любишь музыку, вся твоя жизнь начинает крутиться вокруг нее, – говорит он. – Я лучше послушаю трек о реальной жизни, о Британии, чем американский хип-хоп типа „я с твоей подружкой в клубе“. Мне нравится музыка и вокал ар-н-би, но я предпочту послушать что-то актуальное для Великобритании – например, драм-н-бэйс и дабстеп. Раз в жизни услышишь такой андеграунд, и все остальное будет казаться ебаной ебучей пластмассой, копиркой». Так, один из треков с его нового альбома «Untrue» называется «UK»; а другой, один из самых печальных, – «Raver». В творчестве Burial Лондон кажется городом, населенным неприкаянными рейверами; места, где они некогда буйствовали, встречают их запустением; теперь они обречены сравнивать свою жизнь после рейва, полную ежедневных компромиссов, с некогда пережитым коллективным экстазом. Burial заново воображает прошлое, спрессовывает останки забытых жанров в сновиденческий калейдоскоп. Его музыка ближе к скорби, чем к меланхолии, потому что он все еще тоскует по утраченному, все еще не оставляет надежду на его возвращение. «Я включаю многие старые треки по ночам и слышу в музыке что-то, от чего становится грустно, – говорит он. – Кое-кого из моих любимых продюсеров и диджеев уже нет в живых – и во всех старых треках я слышу одну и ту же надежду, стремление объединить Британию. Но ничего у них не вышло, потому что Британия менялась в другую сторону, отдалялась от нас. Может быть, в те годы атмосфера в клубах и вообще не была искусственной, показушной или созданной интернетом. Тогда была молва, андеграундный фольклор. Кто угодно мог выйти ночью и отправиться на поиски. По людям было видно, у них по глазам было видно. Рейверы жили на пределе;

[86] Hardcore Continuum – термин британского музыкального критика Саймона Рейнольдса, обозначающий британскую пострейвовую электронную музыку 90-х. – *Примеч. ред.*

не забегали вперед и не отставали – просто находились в текущем моменте и жили музыкой. В 90-х было заметно, что их этого лишили. Началось засилье суперклубов, модных журналов, транса – клубная культура коммерциализировалась. Всякие дизайнерские бары пытались косить под клубы. Они просто всё забрали. Так что с тех пор начался агрессивный андеграунд. Ушла эпоха. Сейчас нет былой опасности, того самопожертвования, такого блуждания в поисках чего-то. Нигде не спрячешься, СМИ за всем следят». Он разбавляет собственный пессимизм: «Но [дабстеп-вечеринки] DMZ и FWD несут правильную, насыщенную атмосферу и настоящие эмоции. Реальный андеграунд жив-здоров, постоянно выходят хорошие треки».

После такого исчерпывающего стейтмента, как его первый альбом, было сложно предположить, куда двинется Burial. Но «Untrue» значительно перерабатывает звучание, представленное на «Burial». Самое очевидное отличие первой пластинки от второй – это количество и тип вокальных сэмплов на последней. Его наставник Kode9 назвал это «странным соулом», и если на дебютном альбоме ориентирами служили рейв и джангл начала-середины 90-х, то для «Untrue» это гэридж и тустеп конца 90-х. Благодаря пропущенным через питч-шифтер голосам – закольцованным осколкам тоски – «Untrue» еще сильнее вызывает зависимость и берет за душу даже крепче, чем «Burial». Изначально Burial записал материала на еще один целый альбом в другом стиле («Более техничном. Все треки звучали так, будто кто-то разбирает какое-то оружие, а потом собирает его обратно»), но забраковал его. «Было тревожно, – вспоминает он. – Я записал все те мрачные вещи и показал их маме; ей не понравилось. Я хотел уже всё бросить, но она ласково сказала: „Просто сделай еще трек, пошли всех на хер, не переживай“. У меня умерла собака, и я был просто раздавлен. А мама сказала: „Набросай мелодию, встряхнись, попей чайку, посиди подольше». Через 20 минут я позвонил ей на мобильник, когда уже записал трек „Archangel“ [для „Untrue“], и сказал: „Я сделал, сделал трек – как ты и сказала“».

Работа с голосом всегда была ключевым фактором в звучании Burial. Слишком многие исполнители, испытавшие влияние даба, ограничиваются тем, что убирают вокал и усиливают эхо, но Burial инстинктивно понимал, что в дабе песню надо замаскировать, оставив от нее лишь паутину дразнящих следов; превратить в воображаемый объект, еще более манящий из-за своей частичной дематериализации. Легкое потрескивание, ставшее одним из его фирменных приемов, – это тоже часть маскировки. Недовольный собой, Burial утверждает, что поначалу добавлял в запись треск и шумы, чтобы скрыть «тот факт, что я неважно сочиняю мелодии». Но даб повлиял на него не так сильно, как «наука вокала» (англ. *«vocal science»*)[87], сформированная джангл-, гэридж- и тустеп-продюсерами. Когда Burial с братьями слушали дарксайд-джангл, его привлекали больше всего треки с вокалом. «Я обожал этот вокал – не обычное пение, а обрезанное, закольцованное и безэмоциональное. Как пение запретных сирен[88]. Эти обрезки вокала мне нравились не меньше, чем мрачные басы. Комбинация низких басов, барабанов и вокала действует на меня как-то по-особому. И вот когда я только начинал писать треки, у меня не было оборудования и я не знал, как правильно, так что я не мог сделать мощный бас и ударные – но, если на треке хотя бы чуть-чуть пели, остальное можно было простить. Я поверить не мог, что сам сделал трек, который давал мне те же эмоции, что и треки настоящих музыкантов, – именно вокал позволял достичь такого эффекта. Мои любимые треки на тот момент – это мрачный андеграунд с обалденным вокалом: «Let Go» от Teebee, «Being With You Remix» от Foul Play, Intense, Алекс Рис, Digital, Голди, Dillinja,

[87] Vocal science – сленговый термин из культуры «хардкорного континуума», обозначающий определенную технику работы с вокальными сэмплами. В отличие от нью-йоркского гэриджа, где электронные музыканты использовали вокальные партии как ключевой элемент мелодического рисунка, в британской танцевальной музыке 90-х вокал становился частью ритмической структуры. Короткие фрагменты, нарезанные из вокальных сэмплов, обрабатывались и становились элементами перкуссии. – *Примеч. ред.*

[88] «Forbidden Siren» – японская компьютерная игра в жанре survival horror. Была популярна в первой половине 2000 годов. – *Примеч. ред.*

EL-B, D-Bridge, Стив Гёрли (Steve Gurley). Скучаю по тем дням, когда я в школьном автобусе слушал миксы от DJ Hype».

Британия времен «нового лейборизма» была отравлена всеобщей сентиментальностью и крепко сидела на игле одноразовых, поддельных эмоций. В эпоху засилья телевизионных шоу талантов умение выдавать бурю эмоций напоказ стало скорейшим способом привлечь внимание прессы – что в светской Британии приравнивалось к спасению души и причислению к лику святых. В этой формуле пение вообще можно вынести за скобки – на самом деле пресса жаждет слезливых историй из жизни певцов. У Burial стратегия ровно противоположная: он отделяет голоса от биографий и нарратива и превращает их в трепещущие, мерцающие абстракции – в ангелов, избавленных от тяжкого груза личной истории. «Как-то я слушал музыку A Guy Called Gerald, – говорит он. – Мне нужен был вокал, но я не мог пригласить настоящего вокалиста, как он. Так что я резал а капеллы и составлял разные предложения – они могли даже не иметь смысла, но отражали то, что я чувствую». Когда меняешь высоту вокала, могут проявиться скрытые сигналы. «Как-то я услышал голос, который был похож на голос „архангела“, хоть и назывался по-другому, – говорит Burial. – Я люблю занижать женский вокал, чтобы походил на мужской, а мужской делать выше, чтобы он звучал как женское пение». Верный подход, учитывая, что у ангелов нет пола. «Для моих треков в самый раз: полумальчик-полудевочка, – добавляет он с энтузиазмом. – Мрачная музыка – это хорошо, но порой танцевальная музыка чересчур мужская. В джангл-треках было равновесие, сияние, такая угрюмость, которая возникает от присутствия на треке одновременно девочек и мальчиков. От тесного соседства возникает напряжение, но порой просто сочетается идеально. Я на нее похож. Я – это она».

Kode9 назвал альбом «Untrue» «низвергнутой эйфорией» и попал в цель. «Я хотел сделать полуэйфорический альбом, – соглашается Burial. – Раньше в британском андеграунде была такая музыка. Старые рейв-мотивы в этом плане эталонны, и не случайно: наполовину там срабатывали эндорфины, а наполовину – наркотический транс. Потом у нас всё отняли, и больше оно никогда не вернулось. Друзья смеются надо мной за то, что я люблю пение китов. Но я их люблю, мне нравится такой вокал: как вопль ночи, словно животное-ангел».

И снова ангелы. В альбоме «Untrue» Burial рисует рейверов низвергнутыми ангелами, существами из света, изгнанными в этот безрадостный бренный мир. «Untrue» похож на ленту «Небо над Берлином» (1987) немецкого режиссера Вима Вендерса, если бы ее действие происходило в Британии; это звуковой образ Лондона как города обманутых и изувеченных ангелов с обрубленными крыльями. Но здесь ангелы еще и оберегают тех, кто одинок и в отчаянии. «Мои новые треки об этом, – подтверждает Burial. – О том, как хочется иметь ангела-хранителя, когда тебе некуда пойти и остается только поздно вечером сидеть в „Макдоналдсе“ и не отвечать на телефон».

Нетрудно догадаться, что тяга Burial к ангелам, демонам и призракам корнями уходит в его детство. «Мой отец, когда я был совсем маленьким, – говорит он, – иногда читал мне рассказы М. Р. Джеймса. В прошлом году я гулял на Южном берегу – свалил пораньше с работы – и вдруг наткнулся на книжку его рассказов о привидениях. В детстве меня особенно разъебывал рассказ „Ты свистни – тебя не заставлю я ждать…“ Как-то сразу чувствуется, какой он жуткий, с первого взгляда. Что-то странное творится с М. Р. Джеймсом, потому что он вроде бы пишет текст, но в одной сцене, где герой встречает призрака, ты читаешь и не веришь глазам. Тебя пробивает дрожь на тех строках, где на секунду мелькает призрак или где описано его лицо. Ты будто уже не читаешь. Тебе в память вдруг врезается чужое воспоминание. В рассказе он пишет что-то вроде: „Нет ничего хуже для человека, чем увидеть лицо там, где его быть не должно“. Но когда у тебя в детстве такое воображение, что тебе постоянно темно и страшно, чтение подобных вещей даже как-то успокаивает.

Кроме того, – продолжает он, – самое ужасное – это не узнавать кого-то знакомого, близкого, члена семьи; видеть у них чужое выражение лица. Как-то я сидел после закрытия в пабе

с друзьями и другими посетителями, и они начали рассказывать какие-то ебанутые страшилки из жизни, может, о том, как они сами видели призраков. Вы бы их слышали… Одна девушка рассказала такое – ничего страшнее в жизни не слышал. Некоторые истории обрывались буквально за несколько слов до финала. На фильм было совсем не похоже – эти истории слишком простые, повседневные, пустячные. Они звучали правдоподобно и остались в моей памяти. Может, иногда мы видим призраков. С пустым пакетом из супермаркета на платформе метро, неприкаянные, мелкие – процентов на 70 меньше обычного человека; меньше, чем были при жизни».

Burial своим примером весьма убедительно доказывает, что наш цайтгайст по сути своей хонтологический. Движущей силой концепции Деррида является мысль, что нас преследуют призраки событий, которые не произошли, и призраки будущего, которое так и не воплотилось. Burial жаждет того, чего никогда не испытывал лично. «Я никогда не был на фестивале, на рейве в поле, или в складском помещении, или на нелегальной вечеринке, – говорит он. – Я бывал только в клубах, крутил пластинки и все такое. Но я много слышал, мечтал попасть. Мой брат приносил пластинки, которые мне тогда казались очень взрослыми – я поверить не мог, что держу их в руках. Все равно что впервые смотреть „Терминатора“ или „Чужого“, когда ты еще маленький. Голова шла кругом оттого, что я слушаю другой мир; брат приходил поздно, и я засыпал под треки, которые он включал». Именно старший брат превратил рейв в «присутствие отсутствия» в жизни Burial – в пустое пространство для желаний и выдуманных историй. «Он любил музыку: рейв, джангл, – рассказывает Burial. – Он жил всем этим, всегда где-то там, на обратной стороне ночи[89]. Мы выросли на этих историях: как он брал машину, выезжал из города, находил нужное место и слушал музыку. Он усаживал нас рядом и включал эти старые пластинки, а позднее начал ставить уже и „Metropolis“, Reinforced, Paradox, DJ Hype, Foul Play, DJ Crystl, Source Direct и техно».

Эти отголоски рейва подпитывают тягу к эскапизму. «Я уважаю труд, но не выношу работать стандартную неделю, – заявляет Burial. – Как и ходить на собеседования. В душе я бездельник, просто хочу поскорей уйти. У себя на работе я иногда стоял на кухне или в коридоре, просто стоял и смотрел в потолок, следил, не идет ли кто в служебную дверь, и мечтал пролезть в вентиляцию. Как в портал. В детстве я мечтал, как меня бросят в мусорный бак и я сбегу от всего, а мама даже не догадается, где я. И вот я представлял, как лежу возле дома в черном мешке для мусора, по нему барабанит дождь, но мне хорошо, я просто хочу спать; а потом мусоровоз забирает меня прочь». Поспешный психоанализ углядит в этом слабо завуалированное стремление вернуться в чрево матери – и ласковые басы Burial звучат вполне по-матерински, – но такая трактовка упускает из виду ключевое для его фантазий желание сбежать. Burial стремится уйти, но он не в силах внятно определить, что лежит по ту сторону. «Мы все об этом мечтаем, – говорит он. – Мне бы хотелось, чтобы там что-то было. Но как ни старайся, ты ничего не увидишь. У тебя нет выбора. Вот идешь ты на работу, и тебе нестерпимо хочется свернуть на другую улицу, соседнюю, но ты проходишь мимо нее. Ничто на свете не заставит тебя свернуть туда, потому что тебе надо куда-то там тащиться. Хоть на секунду убежишь – на тебя тут же насядут; нельзя просто пойти и бросить мобильник в Темзу».

С той стороны до нас все же доносятся проблески и вспышки. Послеобразы. «Я раньше часто уезжал из города черт-те куда, к морю, – рассказывает Burial под конец. – Я такое люблю, потому что темнота там настоящая, непроглядная; никаких тебе уличных фонарей, как в Лондоне. Нам приходилось возвращаться пешком, мы держались за руки и светили себе зажигалкой. Вспыхнет огонек, выхватит из темноты окружающее пространство – вот ты уже шагаешь вперед, а на сетчатке все еще мерцает отпечаток места, где ты недавно стоял».

---

[89] «The Other Side of Midnight» – непрямая отсылка к довольно известному некогда роману Сидни Шелдон (1973) и одноименному фильму (1977). – *Примеч. ред.*

АННОТАЦИЯ К АЛЬБОМУ THE CARETAKER «THEORETICALLY PURE ANTEROGRADE AMNESIA»[90]

Май 2006

Можно ли сказать, что *все* мы нынче страдаем той или иной формой теоретически чистой антероградной амнезии?

Книга Оливера Сакса «Человек, который принял жену за шляпу» и фильм Кристофера Нолана «Помни» (2000) объяснили широкой публике симптомы этого заболевания, которое ошибочно называют кратковременной потерей памяти. На деле больные *продолжают* формировать новые воспоминания, но не могут их удержать. Не происходит перемещения в долговременную память. Такая амнезия называется антероградной, а не ретроградной, потому что она не затрагивает воспоминания, сформированные до начала заболевания. *Теоретически*. На практике же существует вероятность потерять даже некоторые старые воспоминания.

На альбоме «Theoretically Pure Anterograde Amnesia» достигла своего апогея определенная тенденция, возникшая в более раннем творчестве The Caretaker. Изначально это был мотив тоски по прошлому. Теперь же речь идет о невозможности настоящего.

Релиз «Selected Memories From The Haunted Ballroom» был своеобразной имитацией мнемонического имплантата, фальшивым воспоминанием о танцевальных вечерах 20-х и 30-х. Те из нас, кого преследует призрак проникновенного, тоскливого голоса Эла Боулли из «Сияния» и «Грошей с неба» («Pennies From Heaven» (1978)), не могли противиться подобному соблазну «вспомнить всё». Призраки со стрижками каре и отблесками свеч на жемчужных бусах пленяли своей изысканностью и грацией в танце.

Здесь можно усмотреть неявную отсылку к повести «Изобретение Мореля» Адольфо Биой Касареса (повлиявшей на фильм «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), а следовательно, и на «Сияние» (1980)) – научно-фантастической серенаде, посвященной Луизе Брукс. Касарес вообразил себе мир, похожий на наш, где призраки прекрасных и прóклятых никогда не исчезают – повторение превращает их повседневные разговоры и незначительные жесты в священные артефакты. Аппарат, порождающий симуляции на острове Мореля, – это, конечно же, кинокамера; кто хоть раз не мечтал, подобно герою Касареса, проникнуть за пределы экрана и суметь наконец поговорить с призраками, по которым так долго вздыхал? В «Сиянии» такой же соблазн одолевает Джека, когда он добровольно поддается галлюциногенному влиянию отеля «Оверлук». Золотой зал, где беспрерывно кутит, утопая в остроумных беседах, деньгах и кокаине, бомонд времен Скотта Фицджеральда, – место поистине райское. Но ведь ты знаешь, какова цена пропуска в рай, не так ли, Джек?

Не так ли?

Затхлый запах могильной сырости, который не вытравить ни духами, ни хлоркой, всегда делал музыку The Caretaker скорее некомфортной, чем комфортной для прослушивания[91]. Муторной, если хотите. Невозможно игнорировать тени, притаившиеся в уголках нашего аудиовосприятия; дурманящий вояж в прошлое по переулкам памяти имеет горький привкус. Едва заметный страх – нечто сродни смутному, но неотступному осознанию угрозы чумы и соб-

---

[90] «Смотритель», «Теоретически чистая антероградная амнезия».

[91] Непереводимая игра слов, основанная на термине «easy listening» – собирательном названии для ряда развлекательных и «легких» жанров, которые подразумевали работу с популярными стандартами и инструментальными, оркестровыми переработками эстрадных шлягеров. Наибольшей популярностью подобная музыка пользовалась в 40–70-х годах прошлого века. Впоследствии термин стал синонимом простой, фоновой музыки. – *Примеч. ред.*

ственной смертности, которое наверняка грызло танцующих придворных в рассказе По «Маска Красной смерти».

Это не всё.

Что-то еще не так.

Сепия и мягкий фокус наложены в фотошопе – это ясно. Тех мягких ковров и фарфоровых сервизов там на самом деле никогда не было. Для нас – не было. Мы попали внутрь симуляции *чужого* мысленного взора. Пестрый, сладкий, размытый, реверберированный саунд заслонил от нас тот факт, что перед нами не сам объект, а его образ из чьей-то памяти.

На альбоме «Theoretically Pure Anterograde Amnesia» все неизмеримо хуже. Впечатление такое, будто иллюзия отеля «Оверлук» исчерпала себя и выдохлась. Свет погас. Отель прогнил и давно пустует, на фоне обугленных руин тускнеет полупрозрачный оркестр.

Пугает здесь уже не соблазн губительно-сладкой ностальгии. Проблема больше не в том, что нас тянет *в прошлое*, а в том, что *из него* невозможно выбраться. Сверху брызжут серо-черные капли статических помех, вокруг потрескивает туман. Почему тут все время дождь? Или это просто шипит белый шум из включенного телевизора?

На чем мы остановились?

Местность кажется тебе смутно знакомой. Сложно понять, что ты уже слышал, а что нет. Слишком мало ориентиров. Не за что зацепиться. У треков нет названий – только цифры. Их можно слушать в любом порядке. Смысл в том, чтобы потеряться. В этом «недовиденном» беккетовском пейзаже потеряться нетрудно. Ты на ходу выдумываешь истории (в психиатрии их называют «конфабуляции»), чтобы проступающие сквозь туман абстрактные формы приобрели хоть какой-то смысл.

Кто монтирует этот фильм и почему кадры так скачут?

На этом этапе уже только малость – парочка навязчивых рефренов, крутящихся где-то на задворках сознания, – отделяет тебя от пустыни Реального.

Не надо воображать, будто этот недуг одолевает лишь отдельных бедолаг. Разве не является теоретически чистая антероградная амнезия болезнью поистине постмодернистской? Настоящее время, изломанное и пустое, бесконечно стирает самоё себя, почти не оставляя следов. Что-то ненадолго привлекает твое внимание, но тут же исчезает из памяти. Зато старые воспоминания на месте, в целости и сохранности… Мы отдаем им долг памяти снова и снова… «Я люблю 1923-й»…

Действительно ли мы более материальны, чем призраки, которых без конца превозносим?

Прошлое нельзя забыть, настоящее невозможно запомнить.

Осторожнее. Там пустыня…

РАССТРОЙСТВО ПАМЯТИ: ИНТЕРВЬЮ С THE CARETAKER

Журнал The Wire, № 304, июнь 2009

«Меня всегда завораживали механизмы памяти и воспоминаний, особенно в связи со звуком, – пишет Джеймс Кирби по e-mail. – Что-то мы вспоминаем легко, а что-то ухватить так и не удается. Эту идею я развивал в своем бокс-сете [„Theoretically Pure Anterograde Amnesia“ (2006)], который строится вокруг особой формы амнезии, при которой больные помнят события из прошлого, но не могут запомнить что-то новое. За непростую задачу воссоздать это посредством звука я принялся с удовольствием. Я понял, что единственным способом было создать сборник треков практически без ориентиров, чтобы он сбивал с толку. Вкрапления мелодий периодически пробиваются сквозь эту монотонную аудиотрясину. Даже если слушать много раз, все равно не запомнишь, когда вступают мелодии. Нельзя выделить любимый трек. Это похоже на сон, который пытаешься вспомнить. Кое-что ясно, но детали все еще скрыты и далеки».

Описание Кирби идеально отражает тревожный опыт прослушивания «Theoretically Pure Anterograde Amnesia». Релиз этого бокс-сета из шести CD-дисков знаменует для проекта The Caretaker переход от экзерсисов на тему атмосферной ностальгии к мучительному исследованию нарушений памяти. Этот бокс-сет больше похож на звуковую инсталляцию, чем на альбом; его богатство текстуры и глубина концепции дадут фору многим произведениям саунд-арта. На трех первых релизах – «Selected Memories From the Haunted Ballroom» (1999), «A Stairway to the Stars» (2001) и «We'll All Go Riding on a Rainbow» (2003) – The Caretaker окутал сэмплированную британскую винтажную поп-музыку ореолом потрескивания и реверберации. В «Theoretically Pure Anterograde Amnesia» эффекты и наружные шумы вышли на первый план, и вместо поп-музыки, аккуратно потрепанной дабом, получился непроглядный морок – абстрактный и минималистичный, как пейзажи у Беккета. Эхо и реверберация не привязаны ни к какому источнику звука и свободно плавают в море шипа и статических помех. Если предыдущие пластинки ассоциировались с покрытыми плесенью, но все еще роскошными зданиями – пришедшими в упадок шикарными отелями, заброшенными бальными залами, – то «Theoretically Pure Anterograde Amnesia», в свою очередь, рисует нам зоны полнейшего запустения и разрухи, где каждый неопознанный шум таит в себе угрозу. 72 трека (под номерами, но без названий) имитируют состояние страдающего амнезией; а фрагменты известных песен, которые периодически вспыхивают в сумраке, – это редкие островки определенности в новом враждебном и незнакомом мире.

«Может, это такой мрачный юмор, типа черной комедии в аудиоформате», – рассуждает Кирби про The Caretaker, но серьезный тон проекта не вяжется с репутацией Кирби как шутника. Например, известный случай: сразу после упоминания на обложке 176-го номера The Wire под заголовком «Сильнее! Быстрее! Громче!» его лейбл V/Vm выпустил свою интерпретацию хита «Mouldy Old Dough» группы Lieutenant Pigeon; это был лишь один из ряда искаженных мейнстримных хитов, вышедших на V/Vm, – также среди них были искромсанные и перекроенные нетленки Криса де Бурга, Джона Леннона и Элтона Джона.

Мотив культурной памяти объединяет между собой все работы Кирби, включая мэшапы от V/Vm. Музыкальные (ди)версии V/Vm – это порождения нахального постмодернистского пастиша, в то время как The Caretaker имеет дело с темной стороной культурной ретроспекции. В определенном смысле «Theoretically Pure Anterograde Amnesia» диагностирует культурную

патологию. Может показаться странным приписывать амнезию культуре, в которой доминируют художественные формы из прошлого, но распространенный ныне тип ностальгии – это не столько тоска по прошлому, сколько невозможность создавать новые воспоминания. Фредрик Джеймисон назвал одним из тупиковых аспектов постмодернистской культуры ее невозможность «сосредоточиться на нашем настоящем, как будто мы стали не способны создать эстетические репрезентации нашего актуального опыта». Прошлое постоянно возвращается, потому что настоящее нельзя запомнить. За последние примерно 10 лет мотив расстройства памяти снова вернулся в кинематограф: протагонист фильма «Помни» Леонард страдает от теоретически чистой антероградной амнезии, тогда как крайне успешная франшиза про Джейсона Борна поднимает тему потери памяти. То, что вопрос памяти поднимается снова и снова, неудивительно при позднем капитализме, где постоянная экономическая нестабильность и быстрая сменяемость эфемерных образов приводит к сбоям в любом гармоничном ощущении темпоральности.

В рамках своего проекта 2006 года «The Death Of Rave» («Смерть рейва») Кирби подошел к проблеме отсутствия будущего с другого угла. Здесь он подвергает рейв дематериализации: лишает его тяжести баса и движущей силы ударных, оставляя одну лишь мерцающую дымку. Треки звучат так, будто мы слушаем их снаружи клуба – крайне точная звуковая метафора, скажет кто-то, для нашего изгнания из мира поразительных футуршоковых инноваций в танцевальной музыке 80-х и 90-х. «Да, этот проект еще совсем молод, – говорит Кирби. – Он появился как часть проекта V/Vm 365, целью которого было делать по треку каждый день. Я ходил на рейвы в молодости, наблюдал все это бурное развитие электронной музыки между 1987-м и 1992–1993 годами, когда новые жанры возникали чуть ли не каждую неделю. Для музыки это было удивительное время: море музыки, масса новых возможностей, взрывной эффект нового звука в клубах и на танцполах можно было почувствовать. Для меня, „The Death Of Rave" – об утрате этого духа и об оттоке энергии из практически всей электронной музыки. Мне жаль людей в нынешних клубах, потому что там нет былой энергии. То есть у нас в Берлине есть так называемые крутые клубы, например „Watergate" и „Berghain", но они ни в какое сравнение не идут с тем, что было в Манчестере в конце 80-х – начале 90-х. Конечно, музыка не стоит на месте, но сейчас все иначе: если идея вдруг „выстрелит", то она не успеет дозреть, ее тут же задушат пародиями в интернете; направления и стили часто умирают еще до того, как заявят о себе. Например, хаус и техно долго вызревали в Чикаго и Детройте, а теперь времени на это нет: как только идея оформилась, ее начинают копировать до бесконечности, пока выжмут из нее всю энергию. „Энергия" – ключевое понятие, это именно то, что всегда меня вдохновляло. Для меня, треки с альбома „The Death of Rave" – про то, как из рейва выкачивают всю энергию и дух веселья; или, если хотите, про то, как танцевальная музыка становится траурной». Эти треки – энергетические флешбэки, бледные призраки рейва, воссозданные мозгом с нехваткой серотонина.

Другой проект Кирби, The Stranger («Посторонний»), занимается вопросами пространства, а не времени. «The Stranger – это более мрачная версия The Caretaker, – говорит Кирби, – и его ближайший родственник. The Stranger создает физическое пространство посредством звука. Например, в последнем альбоме [„Bleaklow" (2008)] речь идет о верещатнике Бликлоу, который находится в Пик-Дистрикт, – в ненастные серые дни там может быть мрачно, а в солнечные – очень красиво. Занятно: несколько человек, которые любят там гулять, писали мне, что мне удалось идеально уловить тамошнюю атмосферу и что они потом слушали релиз, когда шли туда гулять. Мне кажется, что редкие проблески солнечных лучей, пробивающиеся сквозь свинцовую серость северного неба, можно услышать на аудио».

Сам Кирби сейчас живет в Берлине. «Я переехал в Берлин, так как здесь есть и атмосфера, и возможности большого города, но при этом здесь больше пространства для мысли, а еще тут легко спрятаться в темных переулках. К тому же он не такой суровый, как Манче-

стер, люди более открыты, потому что меньше слушают новости и не так следят за прессой». Но корнями The Caretaker, как и The Stranger, уходит глубоко в британскую культуру: «Чаще всего исходным материалом служит только британская музыка». От The Caretaker с его экскавацией британской поп-музыки эпохи до рок-н-ролла можно провести параллель к музыкальной телевизионной драме Денниса Поттера «Гроши с неба». «В „Грошах с неба“ потрясающая работа со звуком, и нельзя не отметить, как Деннис Поттер использует грустные тексты песен, чтобы развивать сюжет, ведь эти песни и сами по себе целые истории. На фильм Джона Клиффорда и Херка Харви „Карнавал душ“ (1962) я тоже опирался – возможно, даже использовал музыку из заключительных сцен в своем „A Stairway To The Stars“. Этот фильм я посмотрел, только когда мне о нем рассказали. Так часто бывает: люди дают наводку, а я начинаю в этом копаться».

Но основным импульсом для The Caretaker послужило, само собой, «Сияние» Кубрика. «Смотритель» – это название должности, которую Джек Торренс обречен вечно исполнять в населенном призраками отеле «Оверлук» («Вы всегда были смотрителем», – говорят Торренсу в одной из самых леденящих кровь сцен). Логика проста: вдохновившись «заряженными сценами в бальном зале, где музыка звучала только у Джека в голове», Кирби подумал: а почему бы не сделать целый альбом мелодий, которые тоже могли бы играть в отеле «Оверлук»? В саундтрек «Сияния» входят два трека Эла Боулли – крунера из межвоенного периода, чьи песни звучат во многих драмах Денниса Поттера, – так что Кирби стал искать музыку в похожем ключе. «На протяжении двух-трех лет я много времени посвящал поискам музыки той эпохи и стал постоянно экспериментировать с исходным материалом. Мне кажется интересным, что бóльшая часть музыки тогда писалась о призраках и утрате, потому что это был период между мировыми войнами. Она из совершенно иной эпохи и сегодня почти забыта. Я черпал идеи как из звучания песен, так и из их названий. Мне повезло, потому что рядом со мной в Стокпорте два старичка держали отличный музыкальный магазин, специализировавшийся на грампластинках на 78 оборотов. Я давал им послушать мелодию и спрашивал, есть ли что-то похожее, – они спешно удалялись вглубь магазина, выкапывали откуда-то старинный каталог из 1930-х и находили для меня пластинки. Потрясающий ресурс, который, к сожалению, больше не существует: один из владельцев умер, и второй решил закрыть магазин. Заходя внутрь, ты будто переносился на 30 или 40 лет назад. Чеки они выписывали от руки, а половина товара у них хранилась в задней части магазина, куда никого не пускали. Они понятия не имели, зачем я скупал эти пластинки, но один из них как-то сказал мне: „Ты родился не в свое время. Такой музыкой не интересуется никто из твоих ровесников“».

Для своего нового проекта Кирби обратился к более свежей истории. «Я уже давно хотел сделать проект про Скаргилла[92] и Тэтчер, и сейчас, в преддверии 25-й годовщины забастовки шахтеров, самый подходящий момент. Об этом конфликте, его итогах и наследии много написано; я шерстил интернет и еще нашел обалденные видеозаписи для переработки. По стилю проект будет тесно связан с The Caretaker, из-за обработки будет казаться, что смотришь полузабытую версию видео. Часть видео изначально выглядят абсолютно призрачно, так как были записаны на VHS-кассеты в 1984-м – качество действительно плохое, а звук идет в рассинхрон с картинкой. Выглядит, пожалуй, как сновидение. Это будет по большей части видеоработа, вдобавок к которой выйдет очень ограниченным тиражом винил с аудиодорожкой оттуда и с несколькими эксклюзивными аудиоработами». Этот проект впишется в череду произведений текущего десятилетия, реконструирующих события забастовки шахтеров – наряду с «The

[92] Артур Скаргилл (р. 1938) – британский профсоюзный лидер, 20 лет возглавлял Национальный союз шахтеров. Один из руководителей знаменитой стачки 1984–1985 годов, которая была организована против политики Маргарет Тэтчер, приведшей к фактическому уничтожению британской добывающей промышленности и массовой безработице на севере Англии, в Шотландии и Уэльсе. С помощью репрессивных мер – и с применением полицейского насилия – правительство Тэтчер смогло подавить забастовку. – *Примеч. ред.*

Battle Of Orgreave» Джереми Деллера и арт-организации Artangel, а также романом «GB84» Дэвида Писа.

В прошлом году Кирби решил прекратить деятельность V/Vm. «Многие мои работы прошли через V/Vm, но мне кажется, что на данном этапе для потребителя музыки лейблы не так уж важны – гораздо важнее наладить каналы распространения и сделать работу доступной». Отчасти решению закрыть V/Vm способствовал энтузиазм Кирби по поводу возможностей для дистрибуции музыки в интернете, но он также «почувствовал, что использую название V/Vm для новых работ все реже. В последнее время я работаю над очень личным альбомом в плане переживаний, которые хочу выразить, и подумываю выпустить его под собственным именем». Действительно, альбом «History Always Favours The Winners» выйдет под псевдонимом Лейланд Кирби («Лейландом звали моего деда, и это мое второе имя. Слишком много Джеймсов Кирби нынче пишут музыку, если верить Гуглу. А так в поисковике я буду конкурировать только с фотомоделью из Шеффилда»). На новом альбоме Кирби не использует сэмплы, но время, проведенное им в музыкальных хранилищах, дает о себе знать. Треки погружают в потустороннее безвременье – торжественное, изящное, кинематографичное. Заунывное эхообразное пианино в композиции «When Did Our Dreams And Futures Drift So Far Apart» тоскливо петляет в толще приглушенной электронщины. «The Sound Of Music Vanishing» («Звук исчезающей музыки») – это более надрывный этюд о прерванном вспоминании, словно подступающие воспоминания в тот же миг кто-то уничтожает; похоже на Басински, если бы его пленка не медленно распадалась, а кто-то остервенело кромсал ее на лоскуты[93]. Тем временем внушительное, величавое, меланхоличное звучание «When We Parted My Heart Wanted To Die» напоминает Анджело Бадаламенти.

Между тем The Caretaker продолжает существовать. «Я наконец-то начал давать концерты как The Caretaker; обычно я просто предпочитаю, чтобы музыка вытекала из колонок, словно стены клуба сами издают звуки или словно эти звуки рождаются сразу у вас в голове. На прошлой неделе в Афинах я выступал в непроглядно-темном помещении, и вышло как надо; возможно, мне удастся ввести в живое выступление немного визуальных эффектов, но они должны будут именно дополнять музыку, а не отвлекать слушателей. Конечно, я всегда ищу случая выступать в более соответствующих локациях: так, например, Блэкпульская башня идеально подошла бы конкретно для этого сеанса аудиовспоминания, так как местный бальный зал – прекрасный образчик викторианского стиля».

«При создании альбома важнее всего настроение и изучение материалов, – отвечает Кирби на вопрос о том, как он пишет музыку The Caretaker. – Мне важно знать свои источники: порой мне достаточно услышать строку из песни, чтобы родилась новая идея, или же просто что-то почитать. Так, в процессе работы над бокс-сетом „Theoretically Pure Anterograde Amnesia“ мне пришла в голову сторонняя идея, которая показала мне другую траекторию и открыла новые возможности. Не вдаваясь в подробности: в цифровой среде ты всё правишь и переделываешь с нуля, пока не удается передать нужное настроение. К тому же мне крайне важно и самому быть в подходящем расположении духа, чтобы писать подобную музыку; мне кажется, это чувствуется на более поздних релизах – в противовес, возможно, первому альбому. Чем дальше, тем мне проще понять, в какие дни я смогу добиться наилучших результатов, работая над определенным проектом. Странно потом слушать свою работу, там отражается целый спектр эмоций: горе, радость, расстройство, сожаление, тоска. Может быть, эти чувства пробуждает сама исходная музыка, которую я сэмплирую, но все равно для меня в этих

[93] Имеется в виду цикл альбомов американского музыканта Уильяма Басински «The Disintegration Loops», посвященный терактам 11 сентября 2001 года. В основу цикла легли записи на магнитную пленку, сделанные Басински еще в 80-х годах – во время оцифровки, уже в 2001 году, магнитный слой ленты буквально осыпался из-за старости при каждом воспроизведении. Именно процесс распада, постепенное разрушение аудиальной информации и стали содержанием этого проекта. – *Примеч. ред.*

альбомах собрано много личных моментов. Возможно даже, там кое-где вплетены мои собственные воспоминания».

В рассуждениях Кирби о The Caretaker часто мелькает слово «изучение». «В последние пару лет я много рылся в интернете и смотрел много документалок о людях с нарушениями работы мозга и проблемами с памятью. Предыдущий релиз („Persistent Repetition of Phrases“ (2008) / „Навязчивое повторение фраз“) взял за основу разные состояния, при которых больные просто повторяют свои слова, поэтому на треках много петель; этот релиз вышел более теплым и нежным, чем „амнезийный“ бокс-сет. Не все воспоминания обязательно должны быть плохими или тревожными». Альбом «Persistent Repetition of Phrases», который The Wire в прошлом году включил в десятку лучших, звучит приятнее, чем «Theoretically Pure Anterograde Amnesia», хотя и сохраняет холодную ясность и нарочитую сдержанность. Подобный ход воспринимался как очищение и закрепление метода. «Сейчас задача в том, чтобы двигать звучание куда-то еще в отношении как мозга, так и памяти, – на поиск нового вектора понадобится время. Необходимо изучить больше информации, чтобы определить наилучший маршрут для будущего исследования. Кроме того, я хотел бы сделать саундтрек к фильму, потому что моя музыка для этого в самый раз; вдруг замаячит такая возможность».

ДОМ ТАМ, ГДЕ БРОДИТ ПРИЗРАК: ХОНТОЛОГИЯ «СИЯНИЯ»

Запись из блога k-punk от 23 января 2006

1. Как звучит хонтология

Гипотеза: хонтологии свойственно звуковое измерение.

В конце концов, во французском произношении каламбур срабатывает: хонтология, онтология. Если говорить о звуке, то в хонтологии мы слышим то, чего нет, записанный голос, голос, который больше не означает присутствие (Иэн Пенман: «Куда ДЕВАЕТСЯ голос певца, когда его стирают с трека в дабе?»). Не фоноцентризм, а фонография: звук вымещает письмо и занимает его место.

Здесь только мы в записи и ничего кроме…

2. Призраки Реального

Неологизм Деррида обнажает зазор между *бытием* и *небытием*.

«Сияние» – и книга, и фильм; здесь я призываю обойти стороной извечное противостояние между поклонниками Кинга и Кубрика и предлагаю воспринимать книгу и фильм как хитросплетенную ризому, как ряд взаимосвязанных совпадений и различий, как череду дверей, – это история о том, что беспокойно затаилось в упомянутом зазоре. Постольку поскольку они продолжают пугать нас, когда мы уже вышли из кинотеатра, призраки эти не сверхъестественны. Как в «Головокружении» (1958), так и в «Сиянии»: только избавившись от перспективы столкнуться со сверхъестественным, мы можем наконец противостоять реальным призракам… или призракам Реального.

3. Бальный зал с привидениями

Марк Синкер: «ВСЕ фильмы [Кубрика] потрясающе „слушабельны“ (если понимать это по аналогии со словом „смотрибельны“)».

Куда

Идея альбома The Caretaker «Memories from the Haunted Ballroom» проста и гениальна: целый альбом песен, которые могли бы играть в Золотом зале отеля «Оверлук» из «Сияния». «Memories from the Haunted Ballroom» – это сборник размытых, подернутых делирийной дымкой интерпретаций популярных хитов 20–30-х годов – исходные мелодии так густо реверберированы, что они растворились до состояния аллюзивного аудиотумана; отголоски, оставшиеся от песен, воздействуют на слушателя с удвоенной силой. Так, например, песня «It’s All Forgotten Now» Эла Боулли, которая входит в саундтрек «Сияния» Кубрика, звучит смазанно, звук то нарастает, то затухает – будто она играет по бесплотному радио в сонном сознании или на граммофоне памяти, у которого кончается завод. Иэн Пенман так писал про даб: «Он лишает Голос самоконтроля, отчуждает его и сам завладевает им, протаскивая по невидимым каналам микшерной консоли».

ДЕВАЕТСЯ
голос певца?

4. В Золотом зале

Джеймисон: «Герой одержим именно 20-ми годами, они его преследуют…»

Фильм Кубрика не оставляет без внимания ни одно из возможных прочтений фразы «It's All Forgotten Now» («Теперь все это забыто»). Сегодня эта песня звучит так же жутко, как и 25 лет назад, когда фильм только вышел на экраны, потому что создает впечатление (ошибочное, но неизбежное), словно она поет о себе самой и о времени, когда она была написана; она будто бы иллюстрирует, что блестящая эпоха Гэтсби с ее прекрасным и проклятым декадансом отчетливо осознавала и смаковала собственную хрупкую, как крылья бабочки, эфемерную природу. Кроме того, место этой песни в фильме – она играет на фоне, когда в туалете ошарашенный Джек говорит с Грэди о том, что Грэди покончил с собой после зверской расправы над собственными детьми, – указывает на то, что забытое может быть и сохранено: с помощью механизма подавления.

У меня не сохранилось никаких воспоминаний об этом.

Откуда в музыке из Золотого зала, во всех этих серенадах и романсах, такая сила? Призрачные версии этих песен 20-х и 30-х годов от The Caretaker лишь усиливают нечто, что Кубрик и Деннис Поттер уже заметили в них ранее. Я уже пытался писать об особом щемящем характере этих песен, которые сохраняют налет меланхолии даже на самых, казалось бы, радостных моментах – они обречены вечно намеками вызывать эмоции, но не могут непосредственно их в себе воплотить.

Фредрик Джеймисон считает, что кутежи в Золотом зале знаменуют ностальгию по последним годам, «когда настоящий американский праздный класс вел агрессивное и нарочито публичное существование, когда американский правящий класс создавал классово-сознательный и неапологетический образ самого себя, наслаждался своими привилегиями без чувства вины, открыто, вооруженный символикой цилиндра и бокала с шампанским, на открытой сцене в полной видимости для других классов общества»[94]. Но значение такого показного светского гедонизма до́лжно трактовать с позиции не только истории, но и психоанализа. «Прошлое» здесь не столько реальный исторический период, сколько фантазматическое прошлое, Время, которое можно утвердить только ретроспективно (и ретроспектрально). «Бальный зал с призраками» выполняет в либидинальной *эхо*номике Джека (если заимствовать неологизм Иригарей[95]) функцию «своего» места, которое, на удивление, удовлетворяет требования одновременно и отцовского, и материнского супер-эго, – это сладкая, сказочная утопия, где исполнение своего долга эквивалентно наслаждению… Потому, поговорив с барменом Ллойдом и официантом Грэди (фрустрации Джека находят в первом невыразительное слепо-услужливое отражение, а во втором – патрицианский, патриархальный голос), Джек начинает думать, что не сможет исполнить свой долг как мужчины и отца, если не уступит своему желанию убить жену и сына.

Бремя белого человека, Ллойд… Бремя белого человека…

Если Золотой зал кажется мужским пространством (и не случайно разговор с Грэди происходит в мужском туалете), то место, где Джек – через мужских посредников, исполняющих обязанности администрации отеля, заведения, за счет которого выпивает Джек, – принимает

---

[94] *Джеймисон Ф.* Историзм в «Сиянии» // Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 363.

[95] Подробнее см.: *Irigaray. L.* Marine Lover of Friedrich Nietzsche. New York; Oxford: Columbia University Press, 1991.

свое мужское «бремя», также является местом, где он может поддаться императиву материнского супер-эго: «Наслаждайся!»

Мишель Симан: «Приехав в „Оверлук“, Джек дает понять, что это место ему близко, что там ему хорошо („Здесь очень уютно“), он хотел бы „остаться здесь навсегда“, он даже признается, что „нигде прежде не был так счастлив и не чувствовал себя настолько в своей тарелке“, говорит о дежавю и о чувстве, будто он „уже бывал здесь“»[96]. По Фрейду, «когда кому-то снится место или пейзаж и спящий думает: „Мне это знакомо, я здесь уже был“, – то спящий вправе интерпретировать такое место как субститут половых органов и материнского тела».

5. Патриархат/хонтология

Разве тезис Фрейда – впервые выдвинутый в «Тотеме и табу» и позднее переработанный в книге «Моисей и монотеизм», – не сводится к простому: патриархат есть хонтология? Отец – будь то охочий до наслаждения грубый альфа-самец (фр. *Père-Jouissance*) из «Тотема и табу» или же суровый, грозный патриарх из «Моисея и монотеизма» – по сути своей призрачен. В обоих случаях Отца убивают его озлобленные дети, желающие захватить Эдем и получить доступ к абсолютному наслаждению. Замаравшись кровью отца, дети слишком поздно выясняют, что абсолютное наслаждение недостижимо. Терзаемые чувством вины дети узнают, что мертвый Отец продолжает жить – в акте умерщвления их собственной плоти и в интроецированном голосе, который требует ее умерщвления.

6. История насилия[97]

Симан: «Сама операторская работа – камера движется вперед, назад и из стороны в сторону в „следящей съемке“ (англ. *„tracking shots“*) – усугубляет ощущение непререкаемой логики и почти арифметической прогрессии в фильме».

Еще до прибытия в «Оверлук» Джек бежит от своих призраков. И ужас, истинный ужас как раз в том, что он – преследователь и преследуемый – бежит туда, где эти призраки его поджидают. Таков беспощадный фатализм «Сияния» (и книга еще безжалостнее, чем даже фильм, вычерчивает эту сеть причинно-следственных связей, выявляет жуткую Необходимость, «общий детерминизм» плачевного положения Джека).

Джеку и прежде насилие было не чуждо. Как в романе, так и в фильме «Сияние» семью Торренс преследует вероятность того, что Джек сделает Дэнни больно… снова. Джек уже раз сорвался, напал на Дэнни по пьяни. Это вышло случайно, он не рассчитал, «на миг потерял контроль над мускулатурой. Приложил пару лишних фунтов веса к силе… В секунду, в секунду!» В этом он пытается убедить Венди, а Венди пытается убедить себя. В книге рассказано больше. Как вышло, что такой гордый, образованный человек, как Джек, вынужден сидеть в офисе Стюарта Ульмана и с фальшивой, натянутой, приторной улыбкой слушать, о чем вещает это мерзкое корпоративное ничтожество? Конечно же потому, что его уволили из школы за то, что он поднял руку на ученика. Вот почему Джек согласится занять такую лакейскую должность в «Оверлуке» – еще и спасибо Ульману скажет.

Но насилие в жизни Джека появилось еще раньше. Один из проигнорированных в фильме аспектов, которому уделено некоторое внимание в романе, – это описание отноше-

---

[96] *Ciment M.* Kubrick & The Fantastic // Excerpted from the book «Kubrick» by Michel Ciment. URL: http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0005.html?LMCL=ZrTmO4.

[97] «A History of Violence» – фильм 2005 года Дэвида Кроненберга, выходил в русском прокате под названием «Оправданная жестокость». Буквальный перевод названия здесь намекает на сюжетную параллель с «Сиянием»: в обеих картинах главные герои в прошлом прибегали к насилию. – *Примеч. пер.*

ний Джека с отцом. Формула скрытой истории патриархата, которая сегодня уже не секрет: насилие порождает насилие. Джек обращается с Дэнни так, как отец Джека обращался с ним. А как Дэнни будет обращаться со своим ребенком?..

Насилие передалось, будто вирус. Оно внутри Джека – как фотография, ожидающая проявки, словно пластинка, готовая к воспроизведению.

Сдержись, сдержись…

7. Дом там, где бродит призрак

Слово «haunt» со всеми его производными, пожалуй, является в английском языке одним из ближайших эквивалентов немецкого понятия «unheimlich», богатство коннотаций и этимологических отголосков которого Фрейд подробно разъяснил в своей знаменитой статье «Жуткое». Подобно тому, как немецкий язык позволяет превратить близкое (нем. *das Heimliche*) в его противоположность, жуткое (нем. *das Unheimliche*) (Фрейд), так и английское слово «haunt» означает одновременно и часто посещаемое место, прибежище, и то, что нарушает покой этого места, заявляясь туда. Оксфордский словарь английского языка в качестве одного из самых ранних толкований глагола «haunt» приводит «предоставить кров, дом».

Таким образом, не случайно лучшие рецензии на «Сияние» жанрово определяют его как нечто среднее между драмой и хоррором – примерно как «Оправданную жестокость» (2005) Кроненберга определяют как помесь мелодрамы и экшена. В обоих фильмах самое жуткое, поистине ужасное, уже находится внутри. …(а что может быть хуже этого?)

Ты никогда не обидишь маму и меня, правда?

8. Дом всегда в выигрыше[98]

Какие ужасы таит в себе огромный пугающий дом? Женщинам в хорродраме он угрожает небытием: либо женщина не сможет дифференцировать себя от жилого пространства, либо же – как в «Ребекке» (которая сама лишь эхо «Джейн Эйр») – она не сможет занять место своей призрачной предшественницы. В любом случае у нее нет доступа к имени. Проклятие Джека, напротив, в том, что он не более чем просто носитель имени отца и любые его действия будут нести на себе эту печать.

Сожалею, но не могу согласиться, сэр. Но вы же и есть смотритель. Вы всегда были смотрителем. Я точно знаю, сэр. Я всегда был здесь.

9. Я сзади тебя, Дэнни

Метц: «Когда Джек гонится за Дэнни по лабиринту с топором в руках и кричит „Я сзади тебя, Дэнни“, то, пытаясь напугать мальчика, он также предсказывает его будущее».

Может, Джек и предрекает будущее Дэнни, но как раз поэтому он точно так же мог бы сказать: «Я впереди тебя, Дэнни…» Дэнни сбежал от Джека физически, а вот психологически?.. «Сияние» заставляет нас подозревать, что Дэнни превратится в (своего) Отца, что ущерб уже нанесен (и был нанесен еще до его рождения), что фотография была сделана, а пластинка записана; осталось только проявить, только нажать на «play».

Маски долой!

(А как Дэнни спасается от Джека? Шагая по следам отца в обратном направлении.)

---

[98] «The house always wins» (букв.: «Казино всегда в выигрыше») – устойчивое выражение, общепринятое правило казино. Игра слов в оригинале строится на разных значениях слова «house»: «казино» и «дом». – *Примеч. пер.*

10. Отрицание травмы

Джек. Мистер Грэди. Вы были здесь смотрителем. Я узнаю вас. Я видел ваши фотографии в газетах. Вы… разрубили жену и дочерей на мелкие кусочки. И потом вышибли себе мозги.

Грэди. Это странно, сэр. У меня не сохранилось никаких воспоминаний об этом.

В котором часу Джек встречает Грэди?

Кажется, и убийство, и самоубийство уже произошли: Грэди говорит Джеку, что наказал дочерей. Тем не менее – что неудивительно – Грэди ничего такого не помнит; на фоне играет песня Эла Боулли «It's All Forgotten Now».

«У меня не сохранилось никаких воспоминаний об этом».

(Казалось бы, ну разве такое можно забыть: как убил себя и своих детей? Но, разумеется, никто не смог бы это запомнить. Это типичнейший пример того, что необходимо подавлять: травмирующей Реальности.)

Джек. Мистер Грэди. Вы были здесь смотрителем.

Грэди. Сожалею, но не могу согласиться, сэр. Но вы же и есть смотритель. Вы всегда были смотрителем. Я точно знаю, сэр. Я всегда был здесь.

11. Незамеченное

Overlook (англ.) *гл.*

1) обозревать; смотреть сверху (на что-л.);

2) не заметить, не придать значения; пропустить.

ХОНТОЛОГИЧЕСКИЙ БЛЮЗ: LITTLE AXE

Запись из блога k-punk от 3 октября 2006

Раз уж мы говорим о хонтологии, нельзя не упомянуть «Возлюбленную»: не только сам роман Тони Моррисон, но и изумительную экранизацию Джонатана Демми «Любимая». Показательно, что Демми прославился «Молчанием ягнят», этим глупым претенциозным гиньолем, а «Любимую» все забыли, вытеснили из сознания, задвинули подальше. Кривляниями Хопкинса в роли Лектера никого не напугать, тогда как Тэнди Ньютон в роли Любимой напоминает по-детски невинную инфернальную заводную куклу, и это практически невыносимо: слишком дико, жутко и трогательно одновременно.

Как и «Сияние» – фильм, который тоже широко игнорировался без малого 10 лет, – «Любимая» (1998) напоминает нам, что Америку с ее страстным стремлением к «невинности», от которой она не в силах отказаться, преследует призрак самого преследования. Если есть призраки, значит, то, что должно было стать новым началом, чистым листом, на поверку оказалось повторением все той же старой истории. Призраки должны были остаться в Старом Свете… но вот они здесь…

Если «Сияние» докапывается до глубин хонтологической структуры американской семьи и находит там захоронение индейцев[99], то «Любимая» бросает нас прямо в чудовищное жерло *еще одного* американского геноцида: рабства и его последствий. Несомненно, провал фильма в прокате отчасти был обусловлен тем, что раны еще слишком свежи, а призраки слишком реальны. Выйдя из кинотеатра, не получится сбежать от призраков – этих не желающих исчезать фантомов Реального, которым невозможно смотреть в глаза. Некоторые зрители жаловались, что «Любимую» нужно было классифицировать как ужасы… Ну, так историю Америки тоже нужно…

Я часто вспоминаю «Любимую», слушая «Stone Cold Ohio», блестящий новый альбом Little Axe. Little Axe выпускают альбомы уже более 10 лет, но в 90-х моя нервная система содрогалась от бешеных темпов джангла, и я не был готов соблазниться их скорбным даб-блюзом. Однако в 2006-м кишащие призраками воды «Stone Cold Ohio» занимают свое законное место в хонтологическом «сейчас» рядом с полным фантомов Лондоном Burial и забытыми телеканалами в работах лейбла Ghost Box. С тех пор как мне прислали этот альбом на прошлой неделе, я только его и слушал; а если я не был погружен в «Stone Cold Ohio», то вспоминал предыдущие четыре альбома Little Axe. Вокал (частично оригинальный, частично сэмплированный) пробирает до мурашек, а вкупе с пространственным, дрейфующим дабом вызывает серьезное привыкание. Мир Little Axe завораживающий, яркий, зачастую мучительный; ничего не стоит заблудиться в этих туманных зарослях, среди призрачных плантаций, удобренных беспечной жестокостью, меж шатких временных церквушек, взлелеявших коллективную мечту об избавлении…

Пастухи…

Вы слышите, как плачут овцы?

Записи Little Axe сотрясаются от коллективных страданий. Губные гармоники завывают, словно фантомные волки; эхо длится и длится, как боль от незаживших ран; голоса живых и мертвых сливаются в гармонии, а песни полны осуждения, упрека и жажды искупления. Но утопическим идеалам тоже есть место в этих зловонных топях и безымянных могилах; моментами здесь можно услышать и упрямую непокорность, и мимолетную радость.

---

[99] По сюжету отель «Оверлук» построен на месте индейского захоронения. – *Примеч. пер.*

Я знаю, мое имя начертано в Царстве Небесном…

Little Axe – это проект Скипа Макдональда. Из-за сотрудничества с Ohio Players, The Sugarhill Gang и Марком Стюартом Макдональд всегда считался представителем прогрессивного попа. На первый взгляд кажется, что Little Axe – это уход от футуршока и Макдональд здесь возвращается к своему первому знакомству с музыкой, когда он на отцовской гитаре разучивал блюзы; но тут мы имеем дело не со стандартной, набившей оскомину историей «зрелого» отречения от модернизма ради сдувания пыли с Традиции. На самом деле анахроническую темпоральность Little Axe можно рассматривать как еще одно проявление футуршока – с той лишь разницей, что теперь мы сталкиваемся с неизгладимой травмой, с апокалиптической катастрофой рабства. (А может, так оно всегда и было…)

Пускай не будет ошибкой описать музыку Little Axe как «блюз, обновленный для XXI века», но с таким же успехом можно сказать, что он откатывает XXI век обратно к началу XX. Их дисхрония напоминает сцены из «Оно» Стивена Кинга, где старые фотографии (в некотором смысле) оживают и последовательное течение времени замирает в галлюцинаторном трансе. Или еще более удачная аналогия: перемещения во времени в романе Октавии Батлер «Родня», где персонажи из современного мира оказываются заточены в прошлом, наяву переживая ужасы рабства. (Суть в том, что ужас этот на самом деле и не кончался…)

Вне всякого сомнения, в метафизической иерархии поп-музыки блюз занимает привилегированное положение: образ одинокого автора-исполнителя с гитарой в руках как нельзя лучше символизирует аутентичность и авторский стиль, столь ценные для «рокизма». Но Little Axe выбиваются из стандарта, возвращаясь к предполагаемым истокам и тем самым показывая, что и там, в начале, были призраки. Хонтология – подходящий временной модус для истории, сплошь состоящей из пробелов, стертых имен и внезапных похищений. Лоскутки госпела, спиричуэлс и блюза, из которых соткан альбом «Stone Cold Ohio», – это не останки потерянного настоящего, а фрагменты расшатанного времени, между которыми распалась связь. Эти жанры являли собой обширнейшие сборники коллективной скорби и меланхолии. Little Axe изображают историю Америки как единую «преступную империю», в которой пресловутая «война с терроризмом», раскритикованная на первом треке альбома – переосмысляющем одноименную «If I Had My Way» Слепого Вилли Джонсона[100] в эпоху после 9/11, – есть продолжение рабовладельческого террора.

Во время нашего интервью Скип подчеркнул, что треки Little Axe всегда начинаются с сэмплов. Исходный материал выбит из пазов собственного времени. Он уже описывал анахронический метод, который использует для перемещений в прошлое. «Люблю бродить во времени. Мне нравится изучать разные периоды – основательно в них погружаться, так глубоко, чтобы как следует прочувствовать их вес». Глубокое погружение Макдональда в музыку разных эпох позволяет ему путешествовать назад во времени, а призракам прошлого – перемещаться вперед. Это своего рода одержимость призраками (вспомните, как Уинфри утверждала, что на съемках «Любимой» в нее и других актеров «вселялись духи»). Little Axe мастерски затуманивают вопросы авторства, цитации, источников и повторения. Трудно отделить сэмплы от оригинального творчества, невозможно четко разграничить кавер-версию и новую песню. Каждая песня – плотно спрессованный палимпсест; результат скорее сращивания, чем написания. Собственный вокал Макдональда – то скорбный, то полный тихой ярости, то уверенный и твердый – часто задваивается и обрабатывается эффектами. Реверберация придает вокалу и современному инструменталу зернистость сепии, окутывает их дымкой, а трескучие сэмплы создают эффект асинхронной современности.

[100] Слепой Вилли Джонсон (Blind Willie Johnson, 1897–1945) – выдающийся певец и гитарист классической эпохи американского «корневого» блюза. Исполнитель так называемого госпел-блюза. «If I Had My Way» – одна из самых известных песен Джонсона; существуют ее многочисленные кавер-версии. – *Примеч. ред.*

В своем знаменитом эссе о Трики (где как раз впервые был поднят вопрос о звуковой хонтологии) Иэн Пенман сетовал на Маркуса Грейла и его «взвешенный гуманизм, который почти не оставляет места для ЖУТКОГО в музыке». Одна из причин притягательности Little Axe состоит в том, что, используя приемы даба, они дают нам возможность снова воспринять блюз как нечто жуткое и вневременное. Little Axe позиционируют блюз не как часть американской истории, как это делает Маркус, а как один из трех углов «черной Атлантики». От просто занятного гибрида эту комбинацию блюза и даба кардинально отличает именно поразительная продуманность наложения двух углов «черной Атлантики» друг на друга.

Эдриан Шервуд внес значительный вклад в группу. Шервуд говорил, что Little Axe вдохновляются мыслью о том, что есть нечто общее между «музыкой Капитана Бифхарта и Prince Far I, Кинга Табби и Джими Хендрикса». Не в тех руках подобное смешение могло бы вылиться в занудный всеохватный гуманизм, но Шервуд – дизайнер потусторонней музыки, эксперт в мистике, так сказать, антипод Джулса Холланда. Холланд губителен главным образом потому, что под его руководством поп-музыка теряет искусственность, вновь приобретает естественность, привязывается к источнику с определенным лицом. Даб же, очевидно, движется в совершенно противоположном направлении: он отчуждает голос от источника либо подчеркивает его изначальную отчужденность. Во время интервью Шервуд пришел в восторг оттого, что я назвал его творчество «шизофоничным»: Шервуд отсоединяет звуки от их источников – или, по крайней мере, прячет связь между ними. Диктатура холландовского шоу «Позже…» («Later…»[101]) совпала с расцветом прагматичной поп-музыки, в которой роль процессов звукозаписи и сведения замалчивается. Но «даб стал прорывом, потому что в нем внутренние швы рабочего процесса были вывернуты наружу – на обозрение и на радость всем; дотоле нормой считалось подавлять и прятать изнанку звукозаписи, как будто она действительно лишь олицетворяла нечто, уже и так существовавшее само по себе» (Пенман).

Отсюда то, что я назвал «dubtraction»[102]; и вычитанию подлежит в первую очередь *присутствие*. Пьер Шеффер назвал звук, оторванный от источника, «акусматическим». Выходит, даб-продюсер – это акусматик, он манипулирует звуковыми фантомами, отделенными от живых тел. Время в дабе – не-живое, а продюсер – дважды некромант: он не только оживляет мертвых, но и относится к живым как к мертвецам. Для Little Axe, как и для ямайских музыкантов, к которым они обращаются, хонтология – политический жест: это знак, что мертвецы не будут молчать.

Я пленник
Однажды я буду свободен

---

[101] «Later… with Jools Holland» («Позже… с Джулсом Холландом») – популярное музыкальное шоу на телеканале BBC 2, существующее с 1992 года по сей день. Холланд – пианист и певец, ранее сотрудничавший с известными поп-музыкантами; особенностью передачи является то, что живое исполнение композиций гостями шоу часто сопровождается джаз-бэндом под его руководством. – *Примеч. ред.*

[102] Неологизм автора, основанный на созвучии английских слов «dub» (даб) и «subtraction» (вычитание), то есть буквально это «вычитание в процессе создания даб-композиций». – *Примеч. пер.*

НОСТАЛЬГИЯ ПО МОДЕРНИЗМУ: THE FOCUS GROUP И BELBURY POLY

«Мы с моим другом Джимом Джаппом делали музыку – и по отдельности, и какое-то время вместе – и увлекались одними и теми же вещами: вселенским ужасом Мэкена[103] и Лавкрафта, BBC Radiophonic Workshop, чудаковатым фолком и оккультизмом. Мы знали, что хотим выпускать музыку, но вместе с тем хотели создать свой собственный мирок, наполненный отсылками ко всем этим вещам. Единственным выходом было создать свой лейбл». Джулиан Хаус рассказывает, как вышло, что он вместе со школьным другом Джимом Джаппом основал лейбл Ghost Box.

Чудаковатые буколики, насквозь пронизанные светом переэкспонированного постпсиходеличного солнца, – релизы Ghost Box определенно не относятся к легкой музыке. Если ностальгия широко трактуется как «тоска по дому», то звучание Ghost Box – это нечто обратное: жуткие призраки проникают в пространство дома через электронно-лучевую трубку. В некотором роде Ghost Box – это и есть телевидение; или, скорее, уже исчезнувшее телевидение, ставшее призраком; проводник в другой мир, который ныне помнят лишь люди определенного возраста. Бесспорно, каждое поколение рано или поздно начинает тосковать по культуре своего детства – но было ли что-то особенное в телевидении 70-х, отсылками к которому изобилуют релизы Ghost Box?

«Думаю, в детских передачах того периода определенно было нечто мощное, – утверждает Хаус. – Сразу после 60-х все эти музыканты, мультипликаторы и киношники, вышедшие из эры психоделики и эйсид-фолка, привнесли свои странные и мрачные увлечения в телепрограммы. К тому же люди типа Найджела Нила явно вышли из лавкрафтовской традиции: наука XX века у них служит фоном для явлений вселенского ужаса и оккультизма. Темы, поднятые Нилом в сериалах о Куотермассе, впоследствии проявились в „Докторе Кто“, „Детях камней“ („Children of the Stones“), „Сапфир и Стали“. Если смотреть на BBC Radiophonic Workshop, то, к примеру, Дэвид Кейн изучал средневековую музыку, а также написал прекрасный мрачный альбом „The Seasons“ в стиле электро-фолк. А некоторые саундтреки Пэдди Кингсленда напоминают группу Pentangle. Там будто бы царила какая-то странная атмосфера на стыке прошлого и будущего, которая родилась из психоделии».

По своему воздействию релизы Ghost Box (где изображения являются неотъемлемой составляющей наравне со звуком) – абсолютная инверсия постмодернизма с его раздражающим градом цитат. Постмодернизм характеризуется выкорчевыванием всего жуткого (нем. *unheimlich*): волнение перед лицом неизвестности в нем заменяется чванливым всезнайством и гипервосприятием. Ghost Box же, напротив, есть союз полузабытого, смутно-памятного и вымышленного. Слушая жанры вроде джангла и раннего хип-хопа, основанные на звуковых сэмплах, мы обычно испытываем чувство дежавю[104] или дежа антандю[105] – когда знакомые звуки, в сэмпле вырванные из контекста, уже не поддаются разгадке. Релизы Ghost Box создают эффект искусственного дежавю, внушая слушателю, что истоки этой музыки лежат где-то в конце 60-х – начале 70-х; не ложное, но сымитированное воспоминание. Призраки хонтологии Ghost Box – это утраченные контексты, коими, как нам кажется, и были навеяны звуки, которые мы слышим: забытые передачи, никому не нужные сериалы, пилотные эпизоды, не получившие продолжения.

---

[103] Артур Мэкен – валлийский писатель в жанре ужасов, предшественник Лавкрафта. – *Примеч. пер.*

[104] Déjà vu (*фр.*) – «уже виденное».

[105] Déjà entendu (*фр.*) – «уже слышанное».

Belbury Poly, The Focus Group, Эрик Занн (Eric Zann) – артисты из альтернативных 70-х, которые так никогда и не кончились; из цифрового мира, где вечно правит аналоговый звук; из временно́й мешанины недалекого прошлого прозы Муркока. Возвращение к аналоговому звуку посредством цифры – это одна из причин, почему записи Ghost Box нельзя назвать абсолютной имитацией прошлого. «Нам нравится размывать границы между цифровым и аналоговым. Джим использует аналоговый синтезатор вместе с цифровыми технологиями. В творчестве The Focus Group присутствуют сэмплы старой перкуссионной музыки и цифровые эффекты, электронные звуки, созданные на компьютере, и обработанные найденные ими звуки. Думаю, все дело в пространстве на стыке того, что происходит в компьютере, и того, что происходит вне его. Запись реального пространства, реверберирующего звука в помещении, и виртуального пространства на жестком диске – как два разных измерения».

«Аккурат в 1980-м в электронщине появились синтезаторы Fairlight и DX7, – замечает Джапп. – Полагаю, цифровые технологии радикально влияют на культуру вообще, взять хотя бы телепроизводство». И все-таки звучание Belbury Poly зависит от цифрового оборудования. «В основе всего у нас лежит компьютер, и мы этого не скрываем. Но вместе с тем я сейчас сижу в студии, окруженный по большей части аналоговыми синтезаторами и кучей акустических инструментов. То, что мы делаем, не могло бы существовать без хип-хопа, культуры сэмплирования и доступа к дешевым электронным инструментам. Мы обращаемся к материям прошлого, переосмысляем старые вымышленные миры с помощью нового оборудования».

Джапп смеется в ответ на мое предположение, что британской культуре 70-х была присуща некая *шероховатость,* которая сгладилась в период культурного лоска 80-х. «Мы будто бы вконец обамериканились, сделали новые зубы и хорошенько вымылись. Я недавно болтал со знакомым, чья девушка ненавидит, когда он смотрит старые ситкомы: она называет это пещерным телевидением. И я ее понимаю. Но возможно, в телевидении, радио и музыке тех времен было нечто, что начисто смыли потом 80-е, когда все стало угловатым, цифровым, американистым, задорным и разноцветным».

Ghost Box исследуют звуковой континуум, который простирается от причудливого веселья до вкрадчивого ужаса. Наиболее очевидные предтечи лейбла относятся к так называемой «функциональной музыке», звукам, которые маячат где-то на краю восприятия и не стремятся перетянуть одеяло на себя, – это заглавные темы передач и сериалов, фоновые саундтреки; музыка, которая на слуху у всех, но чьи авторы (чаще сами считающие себя скорее ремесленниками, чем композиторами) остаются анонимны. Явным прототипом можно назвать BBC Radiophonic Workshop (обе «звезды» которого, Делия Дербишир и Дафна Орам, получили широкую известность только после смерти). Хаус подтверждает:

> Думаю, ключевым ориентиром для нас служит Radiophonic Workshop, которая была чрезвычайно экспериментальна (это британский электронный авангард, аналог Группы музыкальных исследований (Groupe de Recherches Musicales (GRM)) Пьера Шеффера во Франции и т. д.); также явственно слышны отголоски радио и телевидения времен нашего детства. Нашей музыке присуща некая двойственность: она нависает над слушателем, подобно призраку, но вдобавок оживляет в нем некие воспоминания. Этот тусклый налет полузабытых старых фильмов студии Hammer, «Доктора Кто» и «Куотермасса» кажется мне важным – он не похож на реминисценции вроде «Я люблю 1974-й» («I Love 1974»[106]). Вместо обычной ностальгии наша музыка взывает к чему-то более мрачному, напоминает вам о странных идеях из этих телепередач, о чем-то скрытом в глубине, а не просто о главной

[106] Один из эпизодов цикла передач «I Love the ’70s» («Я люблю 70-е»), выходившего в 2000 году на BBC и посвященного поп-культуре 70-х. – *Примеч. пер.*

> музыкальной теме. Думаю, именно поэтому для нас так важна library music[107]: ты слушаешь альбомы, оторванные от контекста, и это воздействует на тебя на уровне подсознания, в голове всплывают недостающие изображения.
>
> В детстве серии «Доктора Кто» вроде «Морских дьяволов» пугали меня – было что-то по-своему необъяснимо жуткое во всех этих малоубедительных монстрах и декорациях. В громких взрывах атональной музыки. На меня очень повлиял первый просмотр хаммеровского фильма «Куотермасс и колодец». И в мультфильмах из Восточной Европы, которые я помню смутно, тоже было что-то особенное. Как и в некоторых социальных и рекламных роликах.

Ghost Box главенствуют в (слегка) альтернативной реальности, где BBC Radiophonic Workshop значила больше, чем The Beatles. В некотором смысле это и наша реальность, потому что по сравнению с Radiophonic Workshop даже самая экспериментальная рок-музыка была устаревшей еще до своего появления. Но, разумеется, мы здесь сравниваем вещи неоднородные; The Beatles блистали на главной поп-сцене, в то время как Radiophonic Workshop вплетала свои джинглы, заставки, саундтреки и звуковые эффекты в полотно повседневной жизни. Radiophonic Workshop являла собой нечто поистине жуткое (*unheimlich*), неуютное, глубинным образом связанное с домашней средой, в которую вторглись СМИ.

Разумеется, Ghost Box обвиняют в ностальгии, и очевидно, что она добавляет им очарования. Но на деле их эстетика более парадоксальна: в культуре, где доминирует ретроспекция, они ностальгируют ни больше ни меньше по (популярному) модернизму. Наиболее притягательные работы Ghost Box ставят во главу угла дисхронию, сбой во времени – как, например, треки Belbury Poly «Caermaen» (с альбома «The Willows» 2004 года) и «Wetland» (с альбома «The Owl' s Map» 2006-го), где призванные из загробного мира фольклорные голоса поют новые песни. Дисхрония – неотъемлемая часть всей методологии The Focus Group: нарочито заметные склейки и рваные сэмплы заставляют их треки звучать словно переделанные и подновленные ископаемые.

Так или иначе, лучшие релизы Ghost Box воскрешают образы прошлого, которого никогда не было. Их визуальные произведения по стилю напоминают сплав иллюстраций из школьных учебников и инструкций по эксплуатации с аллюзиями к фантастической литературе; сплав этот имеет отношение скорее к слиянию и прессовке, характерным для снотворчества, чем к области воспоминаний. Хаус и сам упоминает «странный сон о школьном учебнике». Косвенно выраженный спрос на существование подобного творческого измерения внутри Ghost Box неизбежно свидетельствует о том, что начиная с 1979 года в Великобритании сама идея чего-либо общественного медленно, но верно изничтожалась. В то же время Ghost Box напоминают нам, что сотрудники Radiophonic Workshop находились, по сути, на государственной службе и задачей их было создание причудливого общественного пространства – пространства, кардинально отличного от тоскливого болота бюрократии, в котором орудовала неолиберальная пропаганда.

Общественные пространства были поглощены и заменены так называемым «третьим местом», типичным примером которого служат сетевые кофейни. Эти места жуткие благодаря своему однообразию и способности к репликации. Монотонность в обстановке «Старбаксов» одновременно успокаивает и странным образом дезориентирует: находясь внутри такой капсулы, можно в буквальном смысле забыть, в каком городе ты находишься. То, что я назвал «номадалгия» (англ. *nomadalgia*)[108], – это чувство беспокойства, вызванное подобными без-

---

[107] Музыка, записанная для озвучки радиопрограмм, телепередач и фильмов. – *Примеч. пер.*

[108] Номадалгия – неологизм Марка Фишера – слово-бумажник из двух частей: существительных «nomad» («кочевник, кочевой») и «nostalgia» («ностальгия»). – *Примеч. ред.*

ликими пространствами, более-менее одинаковыми по всему миру; «морская болезнь» из-за путешествия по местам, которые могли бы находиться где угодно. Даже не знаю… Что стало с Нашим Пространством? Или с концепцией общества, которое не сводилось к набору потребительских предпочтений?

В релизах Ghost Box идея общественного очень осязаемо присутствует-в-отсутствии – посредством сэмплов из социальной рекламы. (Кстати, одна из связующих нитей между Ghost Box и рейвом – использование сэмпла из такой рекламы на треке Prodigy «Charly».) Социальные ролики – засевшие в памяти в силу того, что часто вызывали чувство тревоги, особенно у детей, – формируют своего рода резервуар коллективного бессознательного материала. Эксгумация подобных передач в наше время подчеркивает спрос на возрождение самой идеи государственных социальных служб. Ghost Box постоянно делают отсылки к социальным институциям – как в названиях (Belbury Poly[109], The Advisory Circle[110]), так и посредством формы (туристическая брошюра, учебник).

Наблюдая за тем, как капитал загрязняет семиотическое поле, как облепляет городскую среду идиотскими символами и дебильными слоганами, которым никто (ни сами их создатели, ни целевая аудитория) не верит, частенько задаешься вопросом: а что, если бы все усилия, вложенные в эту никчемную показуху, да направить бы на благо общества? Ghost Box следует ценить хотя бы за то, что они заставляют нас задаваться этим вопросом вновь и вновь.

[109] «Poly» – от слова «polytechnic», политехнический колледж. Эти заведения среднего и высшего профессионального образования в Великобритании исчезли как класс в 1992-м, когда им присвоили статус университетов. – *Примеч. пер.*

[110] Это вымышленное название – аллюзия на целый пласт общественных организаций, существовавших в Великобритании в 60–70-х. Сам артист приводит в пример Flour Advisory Bureau («Мучное информационное бюро») – организацию, которая с 1956-го занимается информированием общественности по всем вопросам, связанным с мукой и хлебом. – *Примеч. пер.*

БОЛЬ НОСТАЛЬГИИ: THE ADVISORY CIRCLE

«The Advisory Circle – помогаем вам принимать правильные решения». Название «The Advisory Circle», вызывающее ассоциации с какой-то благожелательной бюрократией, как нельзя лучше подходит для коллектива с лейбла Ghost Box. Музыкальный продюсер и хранитель винилового архива Джон Брукс выдержал альбом 2005 года «Mind How You Go» («Будьте осторожны») в духе некоего английского аналогового пасторализма, и по силе воздействия он ничуть не уступает прочим релизам лейбла. В ставшем уже традиционным для лейбла стиле, зарисовки Брукса на аналоговых синтезаторах – с виду непритязательные и легкие, но оттого, как ни странно, только сильнее воздействующие – мягко подталкивают слушателя побродить по аллеям (ненастоящей) памяти, приглашают вас вспомнить общее для всех культурное прошлое, которое лично вы никогда не проживали. В «Mind How You Go» много отсылок к талисману патернализма 70-х – социальной рекламе (Public Information Film); наверное, не случайно расцвет Ghost Box совпал с появлением хостинга YouTube, который вновь дал широкой общественности доступ к этим роликам и другим подобным малым аудиовизуальным формам 70-х.

Что Брукс чувствует чрезвычайно остро, так это клубок противоречивых эмоций, связанных с ностальгической тоской. На треках «Mind How You Go» и «Nuclear Substation» («Атомная подстанция») звучат воспоминания о летних солнечных днях из детства, и в то же самое время эти печальные мелодии пронизаны глубинным чувством утраты. Звучит здесь и приглушенная, но очень отчетливая радость – как на треке «Osprey» («Скопа»), где достигается впечатление неровного парящего полета. Не зря слово «боль» часто ассоциируют с ностальгией; музыка The Advisory Circle полна той щемящей грусти, что одновременно причиняет боль и дарит удовольствие. Альбом 2011-го «As The Crow Flies» («Когда летит ворон») вышел более фолковым, чем предыдущие релизы The Advisory Circle; переборы акустических гитар на нем оплетают звуки синтезатора, точно плющ, расползшийся по фасаду бруталистского здания. Последний трек альбома, «Lonely Signalman» («Одинокий сигнальщик»), соединяет столь разные материи в одно изящное целое: сгенерированный на вокодере рефрен («Сигнальщик живет один, / сигнальщик так одинок»[111]) звучит одновременно игриво и заунывно – смесь, типичная для творчества Брукса. Я спросил Брукса об истоках той тонкой печали, которой окрашена его музыка.

«Многое идет из детства. Не хочу подкреплять стереотип о „страдающем художнике“, скажу лишь, что в детстве моем периоды защищенности, безопасности и гармонии постоянно сменялись периодами тревоги, отчаяния и грусти. Во взрослом возрасте мне удалось разобраться с большинством эмоций из детства и направить их в свое музыкальное творчество. К счастью, теперь я понимаю многое из того, что тогда происходило; это помогает уравновешивать любые психологические шрамы, которые до сих пор остаются со мной. Я не говорю, что рад иметь трудное детство, но, как бы там ни было, оно сформировало мое творчество, и с этим ничего не поделать».

Творчество Брукса в основе своей парадоксально. Его интересует функциональная культура – то, что мы не слышим и не видим осознанно, но что формирует наше восприятие окружающей обстановки, – однако, если фону уделить внимание, он сразу же выдвигается на передний план. Вышедший под именем Брукса в 2011 году альбом «Music For Dieter Rams» («Музыка для Дитера Рамса») – это дань уважения дизайнеру, наиболее известному благодаря своей работе для компании Braun, и одновременно попытка соединить функциональную музыку с функциональным дизайном. Девиз Рамса «Меньше, но лучше» равно применим и к изначальной концепции эмбиент-музыки. В конце концов, разве не к тому стремился эмби-

[111] «Signalman lives all alone / Signalman is all alone».

ент, чтобы ненавязчиво внедриться повсеместно, как это сделали продукты Рамса – все эти радиоприемники, кофемашины и калькуляторы, ставшие частью нашей повседневной жизни, хотя их дизайнера никто не знал? Возможно, поэтому Брукс не единственный посвятил Рамсу музыку: Альва Ното посвятил дизайнеру два чудесных жутковатых трека со своего альбома «For 2». Именно вещи, таившиеся раньше на краю восприятия, те вещи, которые мы когда-то принимали как само собой разумеющееся, сегодня крепче всего ассоциируются с прошлым.

«Оглядываясь назад, – говорит Брукс, – скажу, что способность таких вещей напоминать о прошлом подчеркивает мой к ним интерес, придает ему форму; но на самом деле меня всегда интересовало то, что находится „на периферии". По-моему, там как раз и кроется все самое интересное. В детстве меня в равной степени интересовала и library-музыка из телевизора (музыкальные заставки), и поп-музыка; на эти вещи было не принято обращать внимание. Я всегда ждал, например, когда по телевизору покажут тест-таблицу и, конечно, социальную рекламу. Трансляции Открытого университета так же манили меня; они не предназначались для восьмилеток, но меня все равно тянуло их смотреть. Еще меня притягивали логотипы, брендинг и тому подобное. Помню, в особенности меня завораживали некоторые логотипы музыкальных лейблов на пластинках – больше всего я любил логотипы Polydor, Decca и Pye. Мне нравилось, как они выглядели, я часто сидел у проигрывателя и наблюдал, как они крутятся, пока пластинка играет. Было в них что-то очень изящное. И ведь они тоже считались по-своему „функциональными". Так что подобное интересовало меня всегда – просто интерес никуда не делся».

Эти объекты и пространства тоже функциональны. Может, Брукса особенно привлекают именно такие нарочито функциональные проявления культуры?

> Этот аспект меня безумно занимает. Рискуя слегка отклониться от темы, приведу в пример явление фоновой музыки (англ. *Muzak*). Мне очень понравилась книга Джозефа Ланзы «Лифтовая музыка»[112]. Он прекрасно иллюстрирует, как задний план можно вывести на передний, на примере сугубо «функциональной» музыки. Она в этом смысле шагнула даже дальше, чем library music. Меня всегда завораживал здесь культурный аспект: мы вставляем маленькие динамики в потолки магазинов, из них играет музыка, и предполагается, что ее никто не должен замечать; тогда это называлось «неразвлекательная музыка». В 70-х *Muzak* приобрела дурную репутацию, но если вы немного послушаете музыку, которая писалась тогда для фона, то найдете не одну и не две добротные аранжировки. Композиторы вроде Свена Либека (Libaek) и Сида Дейла, которых сегодня высоко ценят коллекционеры, писали много такой музыки. По схожим причинам меня увлекает дизайн интерьеров или, скажем, объекты придорожного сервиса. Дитер Рамс хотел создавать функциональные, эстетичные и простые вещи. Мне нравится, что он не пытался снискать славы, но сегодня мы можем публично воздать должное его дизайнерским решениям, оказать ему почет, если угодно – точно так же, как мы открыли для себя композиторов вроде Свена Либека.

[112] *Lanza J.* Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong; Revised and Expanded Edition. Michigan: University of Michigan Press, 2004.

ЧУЖИЕ ВОСПОМИНАНИЯ: ASHER, ФИЛИП ДЖЕК, BLACK TO COMM, G. E. S., POSITION NORMAL, MORDANT MUSIC

В 2009 году исполнитель, известный как Эшер (Asher), выпустил альбом «Miniatures» («Миниатюры») на лейбле Sourdine. На обложке был только следующий скупой комментарий: «Записано в Сомервилле, штат Массачусетс, зимой 2007-го». В отсутствие информации всевозможные слухи и догадки растут как на дрожжах. Альбом «Miniatures» заставляет слушателя чувствовать неуверенность и гадать: что именно я слушаю? Кто автор? Как понимать «авторство» в данном случае? И в каком смысле «записано»?

Давайте рассмотрим собственно аудио – как оно есть. И даже тут завеса тайны: все треки окутаны дымкой потрескивания. В основном звучит пианино, хотя периодически можно заметить и струнные. Пианино неспешное, задумчивое, изысканно печальное: траурный темп будто бы воплощает собой саму идею тоски. Трескучая дымка и малая громкость музыки заставляют вас вслушиваться, чтобы уловить мелодию. Через наушники айпода вы ее почти не услышите: она растворится в фоновом шуме города.

Как делались треки? В интернете было по крайней мере две теории. Согласно первой, наиболее близкой к относительно официальной версии, все треки из «Miniatures» – это закольцованные на компьютере отрывки, записанные Эшером с радиоприемника. (Если так, пусть купит себе радио с более чистым сигналом.) Вторая теория гласит, что Эшер сам играл на пианино, записывал это на пленку низкого качества, а потом на компьютере добавлял эффект дисторшна, чтобы казалось, что это найденные звуковые объекты. Неразгаданный статус этих треков не просто какая-то концептуальная головоломка, снижающая удовольствие от прослушивания; напротив, таинственность лишь оттеняет зыбкую, обрывочную красоту этой музыки, ее необъяснимую интимность.

В нулевые «Miniatures» была одной из ряда пластинок, где фоновое потрескивание задавало тон всему звучанию. Почему этот прием находит отклик у современной аудитории? Прежде всего, он обнажает временну́ю патологию: становится слышно, что «распалась связь времен». Фоновый треск одновременно отсылает нас к прошлому и указывает на нашу от него удаленность – разрушает иллюзию соприсутствия с воспроизводимой музыкой, напоминая, что мы слушаем запись. Сегодня потрескивание символизирует целую исчезнувшую модальность материальности: осязаемую телесность, утраченную нами в век, когда источники звука сокрыты от чувственного восприятия. Такие артисты, как Tricky, Basic Channel и Pole, начали выводить виниловый треск на передний план в тот самый момент, когда пластинки уже стали устаревать. В те годы CD-диски вытесняли винил. Сейчас же MP3 нельзя ни увидеть, ни потрогать, что делает его еще менее доступным для физических манипуляций по сравнению с виниловой пластинкой.

Казалось бы, цифровые технологии – это ни много ни мало ключ к избавлению от самой материальности; история альбома «Disintegration Loops» (2002) Уильяма Басински (он переписывал звук с пленок, которые рассыпа́лись прямо в процессе их переноса на цифровой носитель) – это аллегория (и даже слишком точная) перехода от хрупких аналоговых носителей к бесконечно реплицируемой цифре. Мы потеряли, кажется, саму возможность что-то потерять. Электронное архивирование означает, что мимолетность и эфемерность, которые некогда характеризовали, к примеру, просмотр телепередач (смотришь единожды, а затем хранишь в памяти), канули в Лету. В самом деле, выходит, что то, что считалось безвозвратно утраченным, теперь – спасибо YouTube и иже с ним – можно не только возвратить, но и повторять бесконечно.

Таким образом, потрескивание подразумевает возвращение чувства утраты. В то же время это признак найденных (аудио)объектов – маркер того, что мы находимся в кладовке старьевщика. Вот почему потрескивание – визитная карточка музыкантов вроде Филипа Джека. Первый альбом Джека вышел в 1999-м, но позднее его творчество приобрело более широкую известность благодаря сходству с работами Burial и The Caretaker. В 80-х Джек вдохновлялся такими диджеями, как Уолтер Гиббонс, Ларри Леван и Грэндмастер Флэш, но его собственные монтажи переосмысляют диджеинг как искусство создания звуковой фантасмагории. Используя проигрыватели Dansette, блоки эффектов и виниловые пластинки из комиссионных магазинов, Джек отчуждает исходный материал практически до полной абстракции. Узнаваемые фрагменты (рок 60-х, легкий классический китч в стиле Мантовани[113]) всплывают лишь изредка, разбавляя этот бурлящий делириумный поток.

В 2008-м Джек начал шедевральное исполнение «Крушения „Титаника“» («The Sinking of the Titanic») Гэвина Брайарса, которое они играли в коллаборации с итальянским ансамблем Alter Ego и самим Брайарсом, с шума длиной почти в 14 минут. В этом аудиотумане объекты почти невидимы, их смутно проступающие силуэты устрашают. По мере прослушивания мы перестаем доверять собственным ушам, теряем уверенность в том, что еще способны отличить реально слышимые звуки от аудиогаллюцинаций. Зловещие струнные и одинокий колокол создают атмосферу неслышно надвигающейся беды, а ансамбль – сперва лишь неясные тени на фоне стихии, достойной полотен Тернера, – постепенно выплывает из облака потрескивания. Здесь, как и в «Miniatures» Эшера, треск обозначает радиопомехи. Именно после крушения «Титаника» радиосвязь впервые начали использовать в морских спасательных операциях. Как пишет Брайарс в аннотациях к пластинке, Гульельмо Маркони считал телеграфию спектральной наукой. Он «был уверен, что порожденные однажды звуки никогда не умирают, они просто ослабевают все больше и больше, пока мы вовсе не перестаем их улавливать. Маркони надеялся разработать достаточно чуткое оборудование (чрезвычайно мощные и избирательные фильтры, я полагаю), чтобы уловить и услышать эти стихшие звуки. В конце концов он надеялся услышать, как Христос произносит Нагорную проповедь».

Джек высказывался об источниках звука как о «фрагментах воспоминаний, вызывающих ассоциации», но принципиально важно, что воспоминания эти не обязательно его собственные; порой это похоже на перебирание архива слайдов, фотографий и открыток чужих, незнакомых людей, которых давно уже нет в живых. Схожим образом чужие бесхозные воспоминания можно услышать на альбоме 2009 года G. E. S. (Gesellschaft zur Emanzipation des Samples / Общество Освобождения Сэмплов) «Circulations». Достоверно неизвестно, кто стоит за объединением G. E. S., но, судя по всему, это проект музыканта-любителя Яна Елинека, который работал во многих жанрах, но наиболее известен благодаря альбому «Loop-finding Jazz Records», где он из крохотных джазовых сэмплов собрал свою версию минимал-техно; Елинек также выпускал микрохаус под псевдонимом Farben и эмбиент под именем Gramm. Идея G. E. S. заключалась в том, чтобы взять микросэмплы, закольцевать и склеить их, включить в общественном месте и записать результат. Будут ли применимы стандартные законы об авторских правах, если делать сэмплы в таких условиях? Получившиеся треки напоминают неподписанные аудиооткрытки; некоторые места, где проходила запись, указаны (Церматт и Гонконг упоминаются в названиях треков), а о других остается только гадать, ориентируясь по голосам и фоновому шуму. Трек «Birds Of Heraklion» начинается с искаженной электронной пульсации, которую потом сметает поток очень кинематографичных струнных, по звуку напоминающий саундтрек к какому-нибудь черно-белому фильму, живописующему достоин-

---

[113] Паоло Аннуцио Мантовани – англо-итальянский дирижер и композитор, один из главных представителей «легкой» оркестровой музыки, которая была популярна в 50-х годах XX века. Именно с его именем стали ассоциироваться термины Muzak и «лифтовая» музыка. – *Примеч. ред.*

ства путешествий на поезде. В начале «Orinoco, Bullerbü, (Crossfade)» мы слышим резкое противопоставление диких птичьих криков и чего-то вроде сэмпла из забытого нуарного фильма или напряженной мелодрамы – но все кончается отзвуками эха и странным абстрактным свистом. «Im Schilf» навевает ассоциации с инопланетными пискливыми звуками, какие были бы уместны в мультфильмах Оливера Постгейта или в ранних экспериментах Cabaret Voltaire; а слушая треки «Farnballett» и «Farnballett (In Dub)», будто играешь в теннис на приставке Binatone, у которой случилось помутнение рассудка, как у компьютера HAL из «Космической одиссеи». Случайные звуки и обрывки разговоров создают впечатление, что вы просматриваете отдельные кадры из фильма, полной версии которого не существует. Это ощущение, будто действие продолжается за пределами того, что мы слышим, вкупе с космополитизмом походного дневника напоминают мне не что иное, как холодную, путаную красоту картины «Профессия: репортер» Антониони.

Финальный трек, «Schlaf (Nach Einführung Der Psychoanalyse)» («Сон (По „Введению в психоанализ“)»), – который звучит как музыка ветра на какой-нибудь планете песчаных бурь, – похож на воспоминание о фантастическом романе времен холодной войны, который так и не был написан. Назвать эту пластинку рядовым экспериментом или бездумной мешаниной не позволяет неизбывное чувство безымянной печали, которое пропитывает альбом целиком.

Аналогичное чувство обезличенной трагедии нависает над альбомом 2010 года «Alphabet 1968» музыканта Black to Comm, также известного как Марк Рихтер – родоначальник жанра дэт-эмбиент и основатель гамбургского лейбла Dekorder. Рихтер шутливо назвал «Alphabet 1968», где людские голоса присутствуют только на полевых записях и едва слышны, песенным альбомом. Но что, если принять провокацию Рихтера всерьез: как бы звучала песня без певца? То есть что, если бы сами предметы были способны петь? Это вопрос на стыке сказок и кибернетики, и, слушая «Alphabet 1968», я ассоциативно вспоминаю кинопространство, в котором магия встречается с техникой: квартиру Дж. Ф. Себастьяна в «Бегущем по лезвию». Треки на этом альбоме выточены с той же скрупулезностью, какую генетический инженер и мастер кукол Себастьян проявлял при создании своих печальных автоматов – диковинных гибридов механического и электронного, антикварного и ультрасовременного, забавного и зловещего. Произведения Рихтера составлены из столь же разнородных материалов: треска виниловых пластинок, коротковолнового радио, металлофона и разнообразных сэмплов – в основном акустических инструментов. За исключением «Void» (стимпанковый трек в стиле Джона Карпентера с роем перешептывающихся голосов на фоне), музыка на альбоме не слишком похожа на электронную. Как и в случае с говорящими механизмами Себастьяна, здесь создается впечатление, что Рихтер использовал новейшие технологии, чтобы создать иллюзию архаичности. Слушая эту пластинку, будто бы чувствуешь запах пыли, которая осыпается с найденных музыкантом объектов. Но слои этого палимпсеста переплетаются так замысловато, что невозможно определить, что Рихтер с коллегами сыграли сами, а что откопали в архивах. Звуки обработаны, перевернуты и замедлены таким образом, что нельзя разгадать, откуда они взялись. Создается атмосфера едва уловимого, но непрерывного движения – словно звуковые тени порхают туда-сюда по периметру слухового восприятия.

Рихтер так искусно стирает образ автора из своих треков, будто бы ему удалось прокрасться в комнату, где предметы играли музыку сами для себя, и записать это. На первом треке альбома, «Jonathan», фоновое потрескивание, полевая запись моросящего дождя и перебивки белым шумом подготовляют почву для меланхоличного пианино. Где-то вдалеке слышны детские голоса, и такое чувство, что нас ведут из мира людей в таинственный мир предметов-среди-предметов – мир, соседствующий с нашим, но совершенно нам незнакомый. Рихтер словно бы настроился на волну скрытых от нас радостей и печалей предметов в пустых комнатах и теперь слышит эти самые «песни». Не случайно мотив оживающих предметов так популярен в анимации (ведь, как следует из названия, что такое анимация, если не разно-

видность этого самого процесса?); большинство треков с «Alphabet 1968» могли бы использоваться в мультфильмах – в качестве «песен», которые предметы поют, приходя в движение или снова замирая.

На самом деле, «Alphabet 1968» создает устойчивое впечатление, что все сходит на нет. Рихтер создал зачарованный звуковой мир, но не исключил из него энтропию. Постоянно кажется, что магия вот-вот иссякнет и что зачарованные предметы в любой момент могут вернуться в состояние неподвижности, – тем проникновеннее от этого становятся треки. Тяжеловесный, закольцованный контрабас на треке «Rauschen» механико-меланхоличен, будто фонограф, у которого кончается завод, – или, может, как одно из творений Себастьяна с иссякающим зарядом аккумулятора. Реверберированная музыка ветра на треке «Trapez» звенит как легкий нарнийский снегопад. Как часто бывает на этом альбоме, данный трек наводит на мысли о музыкальной шкатулке с истекающим заводом; его можно сравнить с альбомом Colleen 2006 года «Boîtes à Musique» (фр. *«Музыкальная шкатулка»*) – только вот Colleen ограничилась использованием настоящих музыкальных шкатулок, а Рихтер закольцовывает и располагает свой звуковой материал таким образом, что он *имитирует* механизм шкатулки. Но шкатулка у него жутковатая, играющая в неровном ритме. На треке «Amateur» – где из-за звуков, имитирующих дыхание, кажется, что дышат сами стены, – фортепианная петля будто бы искривлена.

Энтропия повсюду в работах Position Normal – группы, которую Саймон Рейнольдс однажды назвал «крестными отцами хонтологии». Но это очень английский сорт энтропии. В музыке Position Normal Лондон словно бы сдался наконец на милость энтропии, которая угрожала поглотить его в книгах Майкла Муркока о Джерри Корнелиусе. Но в царящей здесь глубокой сонной усталости есть нечто привлекательное: энтропия не пугает, а, скорее, манит своим дурманом, дает возможность распрямиться, расслабиться, развернуться. Ты постепенно забываешь обо всех делах, пока музыка баюкает твой мозг и увлекает его в теплый воскресный вечер, который звучит, кажется, во всех треках Position Normal. Прелесть этого вялотекущего Лондона несет на себе отпечаток определенного направления рок-музыки 60-х: прогретого солнцем транса из «Sunny Afternoon» The Kinks, «Lazy Sunday Afternoon» The Small Faces, «Tomorrow Never Knows» и «I'm Only Sleeping» The Beatles. Однако этот конкретный подвид английской истомы родился не в кислотных и травяных грезах отдыхающих рокеров. Вы можете заглянуть еще дальше в прошлое и найти некоторые прообразы в «Больших надеждах» (безветренная, застойная недвижность Статис-Хауса) или в «Алисе в Стране чудес» (особенно удачно кальянный морок и состояние фуги переданы в телеверсии Джонатана Миллера 1986 года для BBC).

Лондон в треках Position Normal бесконечно далек от корпоративного лоска и суеты бизнес-кварталов или от парадного Лондона для туристов. Проводником по этому городу анахронизмов мог бы служить Джеймс Мэйсон из документального фильма «Никому не известный Лондон» («The London That Nobody Knows»), снятого Норманом Коэном по книге Джеффри Флетчера. Это город-палимпсест, в котором временны́е пласты наслаиваются друг на друга. Порой, идя по незнакомой улице, можно наткнуться на его проявления. Уличные рынки, которые вы считали давно закрытыми, магазинчики, которые просто не могли (как вы думали) дожить до XXI века, убеленные сединами голоса будто прямиком из викторианского мюзик-холла…

Треки Position Normal – дадаистские даб-каракули, обезоруживающие своей кажущейся несерьезностью. Они похожи на скиты[114] или зарисовки; не желают звучать так, будто прини-

[114] Скит (skit) в хип-хопе – короткая разговорная интермедия (запись диалога из студии/бэкстейджа, телефонный разговор, специально разыгранный комедийный скетч и т. д.), которая присутствует в микстейпе или альбоме в качестве отдельного трека либо как вставка в начале или конце песни. – *Примеч. пер.*

мают себя слишком уж всерьез, и в то же время в них совершенно не чувствуется понимающей ухмылки знатока. Структура этой музыки сродни какому-то сну: идеи вплывают в нее, но смолкают, так и не оформившись до конца. Это может расстраивать, по крайней мере поначалу, но общий эффект выходит кумулятивным и чарующим. Любой альбом Position Normal чем-то напоминает английскую версию мультфильма «Фантазия», откопанную на полке комиссионного магазина, – там обломки Англии XX века начинают петь. По большей части приходится гадать, откуда взялись все эти забавные голоса на треках. Кто в этой задорной пестрой толпе? Ведущие детских радиопередач, комики, характерные актеры, артисты из телевизора, дикторы новостей, джаз-трубачи (на которых хотелось выключить звук), старьевщики, уличные торговцы, аферисты, зеваки, позабытые актеры, владельцы кофеен?.. И откуда они взялись: с грампластинок, неподписанных пленок, саундтреков к фильмам? Треки и альбомы перетекают один в другой – как слабеющие воспоминания.

Оказывается, проблемы с памятью лежат у истоков музыки Position Normal. В интервью с Хоакимом Норлингом для журнала Friendly Noise участник Position Normal Крис Бэйлифф рассказал, что группа нашла свое звучание в связи с болезнью Альцгеймера, настигшей его отца. «Мой отец лег в больницу, и ему пришлось продать дом, поэтому я съезжал и в процессе переезда нашел кучу старых пластинок отца, а также тех, что он покупал для меня. Колыбельные, документалки, джаз. Я не хотел их выбрасывать, так что забрал всё с собой. Я начал все их слушать и записывать на пленку свои любимые куски – вышли безумно разношерстные микстейпы. Потом я их резал до тех пор, пока не получилось то, что называют сэмплами». Такое впечатление, что Бэйлифф одновременно пытался и симулировать Альцгеймер, и противодействовать ему.

Position Normal самое место в досточтимой традиции английского абсурда. (Еще одна параллель со Small Faces: комик Стэнли Анвин читал свою фирменную тарабарщину именно на альбоме «Ogden’s Nut Gone Flake», куда входит и песня «Lazy Sunday Afternoon».)

То же ощущение лирической деменции присутствует на альбоме 2006 года «Dead Air» («Мертвый воздух») группы Mordant Music. Участники группы открыто называют распад и разжижение активными компонентами творческого процесса, а на альбоме «Dead Air» движущей силой и вовсе будто бы выступает плесень с поверхности виниловых архивов. Альбом звучит как электро/рейв-версия пластинки «The Disintegration Loops», только вот на этот раз распаду подлежит определенный период в истории британского телевещания. Альбом строится вокруг концепции давно закрытой телевизионной студии, и ключ к его пугающему очарованию – это присутствие на записи голоса бывшего диктора Thames TV Филипа Элсмора. Элсмор ненормально спокойным тоном произносит бессмыслицу Бэрона Морданта (которая наиболее наглядно проявляется в проекте eMMplekz – коллаборации Морданта с Ekoplekz). Включить «Dead Air» – все равно что угодить лет на двести вперед, в заброшенный музей будущего, где беспрерывно играют старые рейв-пластинки, с каждым новым кругом изнашиваясь и разрушаясь все больше. Или все равно что застрять в глубоком космосе и ловить слабые радиосигналы с бесконечно далекой Земли, куда тебе уже никогда не вернуться. Или как если бы память была телевизионной студией из сна, где любимые дикторы прошлого, то стихая, то возвращаясь в зону слышимости, приятным голосом озвучивали ваши кошмары.

«СТАРЫЙ СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ ИЗ ДРУГИХ ВРЕМЕН И ЧУЖИХ ЖИЗНЕЙ»: «TINY COLOUR MOVIES» ДЖОНА ФОКСА

Запись из блога k-punk от 19 июня 2006

> Он бродил по людным рынкам в своем потрепанном коричневом костюме. Пытаясь найти меня через года. Мой призрак, возвращающийся домой. Как вернуться домой через столько лет? Без паспорта, без возможности сделать фото. Не похожим ни на кого из живых или мертвецов. Осторожно заглядывая в окна.

«Tiny Colour Movies» («Крохотные цветные фильмы») Джона Фокса – прекрасное дополнение к богатому разнообразию хонтологических релизов десятилетия.

Музыка Фокса всегда была тесно связана с кино. Как звукозаписи, так и фотографии – этому искусству запечатления утраченных мгновений и демонстрации того, чего нет, – тоже присуще хонтологическое измерение. Не будет преувеличением сказать, что вся музыкальная карьера Фокса посвящена установлению связи между визуальной хонтологией и хонтологией звука, внесению запредельного покоя, неподвижности рисунка и фотографии в страстное возбуждение рок-музыки.

В случае с альбомом «Tiny Colour Movies» взаимосвязь визуального и звукового искусства явилась непосредственным мотиватором. Вдохновением для альбома послужила коллекция фильмов Арнольда Вайц-Брайанта (Weizcs-Bryant). В его коллекции только короткие фильмы (ни одного фильма дольше восьми минут) и такие, что «были сделаны не из коммерческих соображений, а чисто из любви к искусству. Под эту категорию могут подпадать найденные фильмы, любительские съемки, переделанные кинофрагменты». Альбом появился через несколько недель после того, как Фокс посетил показ некоторых фильмов из коллекции Вайц-Брайанта в Балтиморе и поймал себя на том, что не может выкинуть из головы их «красоту и необычность»: «Сочетание подводных автомобилей, лос-анджелесских шоссе, фильмов, созданных из дыма и света, ненужных записей с камер видеонаблюдения из нью-йоркских отелей в 1964 году». Так что он решил «поддаться их очарованию – посмотреть, что получится, если составить небольшую коллекцию музыкальных произведений, отталкиваясь от воспоминаний об этих крохотных цветных фильмах».

В результате Фокс выпустил самую свою актуальную (и вневременную) пластинку с момента выхода альбома «Metamatic» в 1980-м. «Tiny Colour Movies» идеально вписывается в область хонтологии с ее распавшейся связью времен. Джим Джапп из Belbury Poly называл «Metamatic» одним из своих ориентиров – и вот время изогнулось так, что теперь кумир и поклонник поразительным образом стали современны друг другу. Безусловно, многие треки с альбома «Tiny Colour Movies» – синтетические, сновиденческие, психоделичные, искусственные – напоминают релизы Ghost Box. Здесь электронная музыка удалена от суматохи современности. Очевидную параллель от величаво-скорбного трека «Skyscraper» можно было бы провести к саундтреку Вангелиса для «Бегущего по лезвию», однако у Фокса синтезаторные структуры избавлены от необходимости обозначать Будущее. Вместо этого они рисуют безвременное Сейчас, где насущность настоящего временно отодвинута назад. Некоторые из лучших треков (особенно завершающая четверка: «Shadow City», «Interlude», «Thought Experiment» и «Hand Held Skies») – лоскуты чистейшей атмосферы, нежной и тонкой. Они открывают

доступ к тому, что Heronbone[115] называл «slowtime»[116], – периоду медитативной отстраненности от суеты текущего момента.

> Я постоянно чувствую какую-то далекую тоску. Длинная тоскливая песнь – песнь тоски. Я брожу по одним и тем же улицам, как истаивающий призрак. Мерцающий серый костюм. По тем же проспектам, площадям, паркам, колоннадам – как призрак. Год за годом я нахожу места, где могу бродить; происходит некое узнавание. Обломки других полузабытых мест. Я всегда возвращаюсь.

«Tiny Colour Movies» выражает всю суть той эстетики, к которой Фокс упорно стремился еще со времен альбома Ultravox «Systems of Romance». Несмотря на то что Фокс в основном ассоциируется с футуршоковой амнезией и кататонией («Раньше я помнил, / теперь ничего. / Какая-то мировая война, / мы были чьими-то сыновьями»[117]), в его музыке – даже в проникнутом маклюэновщиной альбоме «Metamatic» – всегда присутствовало еще одно транс-измерение: более блаженное и безмятежное, но не менее безличное и механическое.

В альбоме «Systems of Romance» 1978-го явно просматривалось влияние психоделии – особенно на треках «When You Walk Through Me» и «Maximum Acceleration», пестревших образами разжижающихся городов и тающего времени («Сменяются места, / меняются ангелы / и даже расположение улиц»[118]). Возможно, там и проскакивали отсылки к психоделии прошлого – так, ударные на «When You Walk Through Me» копируют «Tomorrow Never Knows», – но «Systems of Romance» был примечателен своей попыткой воспроизвести психоделию «в процессе становления», избегая шаблонного повторения. Психоделия Фокса была трезвой, чисто выбритой, одетой в неброский строгий костюм в духе Магритта, а обреталась она в изящно поросших зеленью городах из сновидений Уэллса, Дельво и Эрнста.

Дельво и Эрнста я упомянул не просто так: многие песни Фокса, подобно рассказам и романам Балларда, происходят будто бы внутри полотен сюрреалистов. Дело здесь не только в образах, но и в настроении и тоне (или ката*тони*и); его песни заимствуют у сновидений некую томность и абсолютно обезличенную безмятежность. В своем эссе 1966 года о сюрреализме «Пришествие бессознательного»[119] Баллард писал: «Если угодно, в полотнах сюрреалистов можно выделить главную характерную черту: безжизненную изолированность – будто из объектов на фоне картины выкачали все эмоциональные связи, все скопище чувств и все привычные коннотации». Неудивительно, что сюрреализм так часто выступает ориентиром в характерном для психоделии «расстройстве всех чувств»[120].

В психоделии Фокса расстройство всегда проявлялось тихо и тревожило именно своим спокойствием. Возможно, это потому, что рычагом для перестройки восприятия служили скорее живопись, фотография и литература, чем непосредственно наркотики. Складывается впечатление, что на восприятие Фокса наибольший психотропный эффект оказывает *свет*. Как он объяснял в интервью от 1983 года: «В определенные моменты некоторые люди будто светятся изнутри, и ты просто чувствуешь это, они как бы сияют. Меня всегда это занимало, я уже писал об этом раньше, например в песнях „Slow Motion“ и „When You Walk Through Me“.

---

[115] Автор блога на blogpost. URL: http://miracleinvasion.blogspot.com/. – *Примеч. ред.*

[116] Термин-неологизм, образованный от слов «slow» (медленное) и «time» (время). – *Примеч. пер.*

[117] «I used to remember / Now it's all gone / World War something / We were somebody's sons» – строки из песни «Underpass». – *Примеч. пер.*

[118] «Locations change / The angles change / Even the streets get re-arranged».

[119] *Ballard J. G.* The Coming of the Unconscious // New Worlds Magazine. 1966. № 163. URL: https://www.jgballard.ca/non_fiction/jgb_reviews_surrealism.html.

[120] *Рембо А.* Письмо к Полю Демени // *Рембо А.* Стихи. М.: Наука, 1982. С. 239.

Мне нравится это ощущение покоя… Уильям Берроуз описал его очень точно: „недвижность и восторг“».

Здесь явно ощущается аспект гностицизма. Гностики представляли мир местом *тяжелым* и *темным*, куда извне проникали лишь *проблески* и *отсветы* (оба этих слова Фокс нередко использует). Где-то во время выхода альбома «Systems of Romance» дизайн обложек Фокса изменился: метод нарезок по заветам Уорхола и Хартфилда уступил место легкому детурнеману (фр. *détournement*)[121] полотен эпохи Возрождения. Фокс, очевидно, обнаружил в творчестве да Винчи и Боттичелли такой католицизм, который был избавлен не только от языческой чувственности, но и от образа страдающего Христа и приближен к безличному сиянию и свечению гностицизма.

В постмодернистской культуре подавляется не темная, а светлая сторона. С демонами нам гораздо комфортнее, чем с ангелами. Все демоническое кажется крутым и сексуальным, ангельское же – сентиментальным и стыдным. (Невыносимо слащавое и напыщенное «Небо над Берлином» Вима Вендерса – это, пожалуй, самая выдающаяся провальная попытка изобразить ангельскую сущность в наши дни.) Тем не менее, как Рудольф Отто доказывает в своей книге «Священное», встречи с ангелами выбивают из колеи, травмируют и потрясают так же, как и встречи с демонами. В конце концов, что в нашей жизни, полной стресса, разочарований и перевозбуждения, может быть более ошеломительным, чужеродным и непостижимым, чем ощущение *спокойной радости*? Сам будучи консервативным христианином, Отто утверждал, что любой религиозный опыт уходит корнями в то, что изначально ошибочно воспринимается как «демонический ужас»; схожим образом он и встречи с призраками считал искаженной версией того, что христианин воспринял бы как религиозное переживание. Но в своем тексте Отто пытался вписать абстрактные и травмирующие встречи с «ангелами» и «демонами» в определенную понятийную канву.

Религиозный опыт Отто называет «нуминозным». Но, может быть, нам удастся вычленить нуминозное *из* религиозного. Отто описывает много вариантов нуминозного; самым привычным для нас сейчас можно назвать «вспышки и порывы», приводящие к «странному волнению, упоению, восторгу и экстазу»[122]. Но куда более необычен для перевозбужденной современности модус нуминозного, который «пронизывает душу мягким потоком в форме успокаивающе парящей погруженности в молитву»[123]. Инструментальная музыка Фокса – и на «Tiny Colour Movies», и на всех трех дисках «Cathedral Ocean», и на совместных с Харольдом Баддом пластинках «Transluscence» и «Drift Music» – успешно воспроизводит это чувство чужеродной безмятежности. В частности, слушая альбом «Transluscence», где прозрачные фортепианные аккорды Бадда как бы клубятся пылью в солнечных лучах, ты прямо чувствуешь, как твоя нервная система замедляется до поистине змеиного спокойствия. Это не внутренний, а внешний покой; не дешевое обнаружение реального «я» по заветам нью-эйджа, а абсолютное отчуждение, при котором «холодная, как вечность, пастораль»[124], замирающая на холсте, ощущается как освобождение от идентичности.

Введенное Дунсом Скотом понятие «этости/этовости» (лат. *haecceitas*) – то, что есть «здесь и сейчас», – кажется тут особенно уместным. Делёз и Гваттари воспользовались им в книге «Тысяча плато» для обозначения обезличенного модуса индивидуации, при котором все – дуновение ветра, яркость света – имеет значение. Снятое определенным

---

[121] Термин из словаря французских ситуационистов и их лидера Ги Дебора. В данном случае обозначает что-то среднее между заимствованием и присвоением интеллектуальной собственности для создания нового эстетического эффекта. – *Примеч. ред.*

[122] *Отто Р.* Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: АНО «Изд-во С.-Петерб. ун-та», 2008. С. 22.

[123] Там же.

[124] *Китс Д.* Ода греческой вазе (пер. Г. Кружкова) // *Китс Д.* Стихотворения. Л.: Наука, 1986. С. 331–332.

образом кино – вспомните, в частности, мучительную неподвижность у Кубрика и Тарковского, – кажется, способно донести до нас этовость; равно как и съемка на полароид: запечатление этовости, которая *сама по себе* является этовостью.

Безличная меланхолия альбома «Tiny Colour Movies» сродни непонятному пронзительному чувству, которое возникает при просмотре сайтов вроде Found Photos. Именно отсутствие контекста вокруг этих фотографий, факт несоответствия того, насколько важно изображенным на снимках людям все там происходящее и насколько оно незначительно для нас, – именно это порождает при просмотре эмоцию, которая незаметно может захлестнуть с головой. Фокс писал об этом эффекте в своем задевающем за живое рассказе «The Quiet Man». Одинокий силуэт в обезлюдевшем Лондоне смотрит видеозаписи людей, которых никогда не знал. «Его завораживали мельчайшие личные детали на этих видеозаписях, рваные движения машущих рукой силуэтов на берегу моря или в саду, на свадьбах, или днях рождения, или крещениях; хроники жизни целых семей и их домашних питомцев – как они росли и менялись сквозь года».

«Здесь вы видите старый солнечный свет из других времен и чужих жизней», – пишет Фокс в красочных аннотациях к «Tiny Colour Movies». Перебирая семейные фото *чужих людей*, просматривая сцены, значимые и эмоционально насыщенные для них, но не значащие ничего для вас, вы неизбежно обращаетесь мыслями к минутам острейших переживаний из вашей собственной жизни и дистанцируетесь от них на расстояние бесстрастного и одновременно глубоко чувствительного восприятия. Вот почему та (прекрасно, мучительно) затянутая сцена в «Сталкере» Тарковского, когда камера медленно проплывает над знаковыми, некогда полными смысла предметами, которые ныне просто плавают в воде, – это наиболее трогательная для меня сцена во всем кинематографе. Мы будто смотрим на насущные проблемы собственной жизни глазами бога-инопланетянина. Отто утверждает, что чувство нуминозного связано с ощущением нашей собственной фундаментальной никчемности, которое осознается «с пронизывающей остротой и строжайшим самоумалением»[125]. Но в противовес современной эго-психологии, которая понуждает нас делать упор на свое «я» (чтобы успешнее «продавать себя»), осознание собственной ничтожности есть, разумеется, необходимое условие для ощущения благодати. Этой благодати присуще меланхоличное измерение именно потому, что она подразумевает радикальное дистанцирование от вещей обычно для нас наиболее важных.

> Он стоял в лучах мягкого солнечного света, рассеянного занавесками; скованный на мгновение неподвижностью комнаты, он смотрел, как в прогалинах света клубится золотистая пыль и оседает на коврах и мебели, и чувствовал странную близость к исчезнувшей женщине. Стоять там и прикасаться к ее вещам в тесном пространстве комнаты было все равно что просматривать ее жизнь; там было все, кроме ее физической оболочки, и в каком-то смысле для него это была самая незначительная ее часть.

Тоска и отчаянное стремление – повторяющиеся мотивы в работах Фокса. «Blurred Girl» с альбома «Metamatic» (где влюбленные «стоят так близко, но не прикасаются»[126]) – это практически идеальная лакановская песня о любви: к объекту желания можно приблизиться, но невозможно его достичь, а удовольствие заключается именно в этой отсрочке, застопоренности и кружении вокруг объекта, а не в обладании им («Мы всё еще бежим? Или стоим на месте?»[127]). В альбоме «Tiny Colour Movies», как и в «Cathedral Oceans» и в совместных релизах с Баддом, нет слов, и такая атмосфера приятной меланхолии создается благодаря самим мелодиям, чья недвижность и равномерность нарушаются лишь минимально.

---

[125] *Отто Р.* Священное. С. 92.

[126] «Standing close, never quite touching».

[127] «Are we running still? Or are we standing still?»

> Я вижу, как проглядывают крохотные грани времени. Ничто не существует само по себе. В какой-то момент все сливается с чем-то другим. Трудность в том, чтобы найти точки слияния. Они медленно движутся. Дрейфуют. Найти их можно только случайно. Если нарочно задашься целью – ничего не выйдет.
>
> Только перебирая свои воспоминания, можно обнаружить, что видел мельком нечто подобное. Когда с кем-то говорил или думал о чем-то другом. Когда не обращал внимания. Лишь намек, проблеск, тень.
>
> Ты вспомнишь уже гораздо позже. Не совсем понимая причину. Смутные периферийные ощущения скапливаются. Становится различим небольшой отрезок длинного ритма. Скрытые городские частоты и течения. Геометрия случайных совпадений.

«Tiny Colour Movies», как и другие лучшие альбомы Фокса, при прослушивании создает эффект возвращения в некое пространство из сновидений. Его зыбкий, сложенный из теней город с колоннадами де Кирико и «зелеными аркадами» в духе Эрнста – это урбанистический пейзаж, воспринятый бесцельно блуждающим бессознательным; насыщенное пространство, в котором элементы Лондона, Рима, Флоренции и других, более секретных мест складываются в сновиденческое единство.

> Я потерял себя в этом городе больше 20 лет тому назад.
>
> Спал в дешевых пансионах. Призрак без адреса и с полным карманом листьев. Фотогеничное лицо подслеповато. Целая туча песен и воспоминаний – то расплывчатых, то снова четких. Кто-то сказал: «Я здесь», но я тогда даже не понял. Голос звучал нечетко, сразу отовсюду. Недвижно и тихо, как тени океана среди качающихся деревьев[128].

[128] Цитаты взяты из текстов композиций Джона Фокса «The Quiet Man» и «Shifting City» и из буклета к альбому «Cathedral Oceans».

ЭЛЕКТРИЧЕСТВО И ПРИЗРАКИ: ИНТЕРВЬЮ С ДЖОНОМ ФОКСОМ

Запись из блога k-punk от 23 сентября 2006

М. Ф. Какие фильмы повлияли на вас в детстве?

Дж. Ф. В основном дешевая фантастика. Особенно мне запомнился один фильм под названием «Робот-монстр», он был так невероятно плох, что чем-то напоминал сновидение. Исключительный фильм.

Сейчас я считаю, что это один из лучших фильмов, которые мне когда-либо доводилось видеть, – отчасти потому, что он абсолютно не стремился выстраивать сюжет или хоть сколько-то соответствовать каким-либо кинематографическим условностям тех времен. Разумеется, по этой причине он оказал на меня неизмеримое влияние, ведь в детстве я воспринимал все происходящее на экране буквально – проглатывал целиком, как Алиса свой волшебный эликсир.

И, как тот самый эликсир, этот фильм открыл мне доступ в неожиданный мир. В мир непостижимой логики и бесконечно гибких законов. Поистине головокружительный опыт. Мне до сих пор снятся сцены из этого фильма – или, скорее, я навечно впитал его части в структуру своих сновидений.

Я рос на фильмах и попал под их влияние прежде, чем начал понимать заботы и мотивы взрослых, выведенные в сюжете, и это подтолкнуло меня к тому, чтобы приспособить эти фильмы к моей собственной внутренней грамматике. У меня не было выбора, так что в итоге я заимел достойный Линча арсенал сцен, выражавших всевозможные оттенки ужаса, радости и всего, что между ними.

Эти события все еще пропитаны неведомой, неизъяснимой, дразнящей тайной, потому что я совершенно не мог их понять. Картинки были галлюциногенные и яркие, они обеспечили меня запасом визуальных образов и восхитительным диапазоном эмоциональных оттенков, которые я до сих пор не смог исчерпать.

Намного позже я познакомился с Кинематографом (или с официальной критической точкой зрения на него) – с более интеллектуальным, зачастую французским кинематографом. И я совершенно его не узнал.

С годами я стал получать некоторое удовольствие от такого подхода, но весьма отстраненное и с долей скепсиса. Мне этот критический метод видится зачастую удивительно барочным и временами занимательным, но он достаточно далек от моего собственного понимания Кино.

Я могу воспринимать его только как чудесный вымышленный конструкт наподобие средневековой религии или квантовой физики – как добровольную коллективную галлюцинацию, созданную жрецами. В конечном счете она столь же малосущественна, как моя личная.

Но такое вот очень топорное, импровизационное, любительское кино и кинопроизводство я до сих пор нахожу в высшей степени очаровательным. Возьмем, например, фильмы Эда Вуда. Он снимал их просто потому, что у него была возможность это делать.

Я воспринимаю Эда Вуда как своего рода продвинутого наивного художника. Он одним из первых начал применять метод нарезок. Он достигал этого, используя реквизит, который случайно находил в складских помещениях, и кадры из киноархивов голливудских монтажных комнат, – вокруг этих фрагментов он и создавал фильмы.

Это искусство коллажа и сэмплирования. Это искусство как найденный объект, как совпадение, как случайность, как сюрреализм, как дадаизм, как ситуационизм. Его привел в дви-

жение и толкал вперед в том числе мотор американского оппортунизма, но с большой любовью, нежностью и несообразностью.

Эд Вуд 50 лет назад делал то, что авангардное кино начинает делать только сейчас.

(Также это очень напоминает то, как рок-н-ролл часто умудряется предвосхищать или параллельно развивать идеи авангарда, приходя к ним с совершенно иной стороны. Поп-культура – такая мощная помесь всего, что она способна с легкостью демонстрировать, воплощать, проявлять, поглощать, преобразовывать любые высокоинтеллектуальные умозрительные идеи. Ей это так хорошо удается, что нередко параллельно созданные или предыдущие версии в сравнении могут показаться блеклыми или даже излишними.)

Восхищение подобным примитивным, чувственным, приспособленческим, наивным образом мышления вылилось в интерес и уважение к любительской съемке и пленке «Супер 8» (очень низкопробным кустарным способам снимать кино) – я внезапно осознал, что существует целый другой мир, о котором толком не говорят, но который столь же реален, или даже более реален, и потенциально не менее мощен, чем официальный кинематограф.

М. Ф. Вы очень красиво пишете о коллекции фильмов, упомянутых в аннотации к «Tiny Colour Movies». Планируется ли показ этих фильмов в Великобритании?

Дж. Ф. Спасибо. Мне хотелось бы, но с этими видеофрагментами есть проблемы из-за их малого размера. С ними физически сложно, они уникальные, незаменимые и очень хрупкие, так что есть возможность показывать только их цифровые копии. Но было бы интересно сделать что-то такое. Я сейчас рассматриваю некоторые варианты, работаю с Майком Баркером, у которого накопился прекрасный архив, и мы обсуждаем это с кое-какими кинофестивалями.

М. Ф. Я заметил, что в аннотациях вы поблагодарили Пола Остера, – почему?

Дж. Ф. Пол Остер очень меня интересует из-за того, что много лет назад, в 80-х, я начал писать эту штуку, «The Quiet Man» (признаться, я до сих пор ее пишу). Потом я прочитал «Нью-йоркскую трилогию», и она задела очень много струн в душе. Как будто это я ее написал или будто я должен был написать эту книгу. Сейчас я должен очень внимательно обходить ее по дуге.

Подобные случаи одновременно приносят удовлетворение и приводят в ужас. Они свидетельствуют о том, что идеи витают в воздухе, и это безумно воодушевляет после того, как годами работал в одиночестве; и тем не менее они пугают, потому что создается впечатление, что кто-то опубликовался раньше и тем самым заявил свои права на месторождение, где ты обнаружил золото.

Я просто хотел отдать должное его влиянию и этой странным образом ободряющей общности идей, а также обозначить параллельный интерес к идее утерянных фильмов и фрагментов.

М. Ф. В вашем творчестве присутствует интересный мотив некоторого угасания Лондона – его бездвижности и зарастания зеленью. Можете сказать, откуда он взялся?

Дж. Ф. Когда я впервые приехал в Лондон, он сильно напомнил мне родной Ланкашир. Но Ланкашир пришел в упадок. Фабрики закрылись, экономика застопорилась. Мы себя чувствовали как инки после испанского завоевания. Как беспомощные, тоскующие о прошлом, неприкаянные варвары среди развалин.

В детстве я играл на пустых фабриках – в огромных помещениях, заросших зеленью. Я помню деревья, растущие из зданий. Помню, как порой смотрел на это все и думал, как бы все выглядело, если бы до сих пор работало. Как мы могли бы жить, если бы все до сих пор работало.

Вся моя семья работала на фабриках, заводах и шахтах. И все это потихоньку сходило на нет, исчезало.

Приехав в Лондон, я не мог не задаваться вопросом, может ли и он тоже прийти в упадок. А потом увидел у друга картинку. Это был реалистичный рисунок, на первый взгляд изобра-

жавший вид на джунгли свысока. Постепенно становилось ясно, что это вид на заросший город с высокой башни, а потом ты понимал, что это панорама с небоскреба Centre Point и в зарослях просматривается Тоттенхэм-Корт-Роуд, Оксфорд-стрит и Чаринг-Кросс-Роуд. Это было как откровение. Этот рисунок просто идеально отражал мое видение того, как весь Лондон зарастает зеленью. Видение тоски и ностальгии с оттенком страха.

Я часто ощущал умиротворение и восторг, когда гулял в определенных частях Лондона. Часто бродил по пустым зданиям и заброшенным, забытым местам, и там это чувство отзывалось во мне действительно сильно.

В 1982-м я поехал в Шордич и устроил там студию. Когда мы впервые вошли в здание студии, из окон верхних этажей росли деревья. Это очень походило на Ланкашир, весь район был заброшенный, он стал не нужен, потому что раньше там была промышленная зона Ист-Энда. Теперь людей не было, он пустовал. Находясь там, я почувствовал тихое расплывчатое узнавание.

В то время был какой-то коллективный образ заросшего и покинутого города. А может, он всегда есть. Подобные образы можно было встретить у Балларда, Берроуза, Филипа Дика. У писателей-фантастов, описывавших недалекое будущее, проводивших мысленные эксперименты, исследовавших суждения и вероятные последствия непризнанного настоящего – что, на мой взгляд, очень ценно. Они предлагают нам посмотреть на наше тщеславие и на то, что мы делаем, и поразмыслить об этом. Таким образом они продолжают непрерывную череду художественных образов: от религиозных мифов и фольклора до научной фантастики.

М. Ф. Похоже, эта идея заросших городов неосознанно резонирует: она очевидно присутствует в полотнах сюрреалистов, к которым вы постоянно делаете отсылки, особенно в своих ранних работах.

Дж. Ф. Да, и это тоже. В научно-фантастических фильмах часто встречаются кадры – на мой взгляд, очень красивые – того, как кто-то идет по заброшенному городу.

За все время в культуре накопилась череда подобных визуальных образов: из фольклора и сказок, из архитектурных капризов и заросших романтических садов; и по-настоящему искаженных, таких как тюрьмы и руины Пиранези, полотна Макса Эрнста, «Вавилонская башня» Брегеля, фоновые локации на картинах Босха, а также городские пейзажи и тени у де Кирико.

Один из самых шокирующих и пронзительных – кадр из «Планеты обезьян», когда в конце оригинального фильма мы видим опрокинутую статую Свободы, занесенную песком. По-настоящему потрясает, когда смотришь в первый раз. Современное переосмысление «Озимандии» Шелли.

Сияние, которое я порой упоминаю, примерно из этой же области. Мне часто кажется, что люди, на которых я смотрю, будто застыли и они словно светятся изнутри. Их кожа кажется полупрозрачной, и они существуют в своем собственном времени. Я при этом чувствую покой, отчуждение и тепло. Это может произойти за секунду. В самых бытовых ситуациях в городе. Становится ясно, что ты смотришь не на отдельного человека, а на некий поток или водопад.

Так случилось вчера в супермаркете. Я случайно увидел молодую женщину, которая выглядела как преображенная скрытая Богородица. Одета она была в джинсы и футболку – обычная женщина. Но в то же время звено в неразрывной цепи, прекрасным образом генетически и физически связанная с другими эпохами – как прошедшими, так и еще не материализовавшимися. Она просто светилась. Тихим неосознанным светом. Вечная Женщина.

М. Ф. Вы работаете в основном с абстрактными эмоциями; такое впечатление, что вы погружаетесь в эти состояния, не касаясь того, как их традиционно кодифицируют. У вас часто встречаются слова «ангельский» и «ангел»…

Дж. Ф. Да, очень опасная территория, особенно учитывая, что эти термины присвоили себе ньюэйджеры. Я надену сутану «серого кардинала» и попытаюсь всё пояснить.

Многое проистекает из моих так называемых «мысленных экспериментов» – я к ним прибегаю постоянно, чтобы добраться до полузахороненных или еще недооформившихся осознаний. Если вам интересно, я попытаюсь обрисовать парочку.

Во-первых, меня интересовала – и до сих пор интересует – идея параллельных эволюций: представьте себе что-то, что могло эволюционировать вместе с нами, но о чем мы еще толком не знаем, что мы еще не обнаружили.

Сюда может относиться нечто, существующее в другой плоскости или другим способом, или нечто, столь похожее на человека, что мы принимаем его за человека, хотя это может быть не так. А они живут среди нас незамеченными. Это возможность, что другие формы жизни эволюционировали параллельно с нами, но находятся слишком близко, чтобы мы смогли их распознать.

«Прятаться у всех на виду» – прекрасная идея, очень интересная сама по себе. С одной стороны, она связана с ловкостью рук, фокусами и аферами, а с другой – с очень тонким восприятием на базе интуиции. Она могла бы породить чрезвычайно трогательные, хрупкие, нежные моменты. Метафорически очень резонансные.

Еще одно: меня очень занимает идея сингулярности. Событие, которое происходит лишь однажды или раз в тысячу или миллион лет.

Возможно, существуют ритмы, которые простираются на десятки миллионов лет и, следовательно, для нас нераспознаваемы как нечто большее, чем отдельные несоединимые и необъяснимые события.

Но тот факт, что мы не знаем контекста, куда бы они вписались, не означает, что его нет.

Еще один мысленный эксперимент выдвигает гипотезу о том, что ангелы есть связь между вещами. Сущность, существующая лишь в промежутках. Своего рода сеть или соединение. Они возникают исключительно как неотъемлемый, невидимый и неожиданный компонент в эволюции среды, поддерживающей то, между чем они существуют. Они не могут существовать сами по себе.

Со многими из нас случается всякое (начиная от совпадений и т. д.) – такое, что нельзя объяснить с помощью привычной системы координат.

Подобные вещи меня очень интересуют – всегда интересовали. Через такие вот странные моменты мы ловим проблески чего-то, выходящего за пределы наших привычных представлений о мире; проблески восприятия, альтернативного нашему; по-моему, это очень ценная возможность и за нее стоит держаться. Осознание того, что, возможно, в нашем восприятии есть пробелы, которые мы пока еще не способны заполнить.

М. Ф. Да, и мне кажется, что в вашем творчестве один из мощнейших аспектов – который проявляется в «Tiny Colour Movies», но, если приглядеться, присутствовал всегда, – это ваша способность работать со светлыми, позитивными чувствами, которые при этом жутковаты, таинственны и обладают своего рода тихой безмятежностью.

Дж. Ф. Хорошо. Для меня почему-то это всегда было ключевой составляющей подобных переживаний. Ощущение абсолютного покоя и неподвижности. За километры от любых тревог. Мне это кажется глубоко позитивным.

Это противоположность нервному возбуждению, которое мы получаем, скажем, от рок-н-ролла… Мне кажется, мы вообще любим все, что нас будоражит, будь то искусство, СМИ или что-то еще; и, по-моему, плыть против течения – ничуть не менее оправданный выбор, а течение нынче предписывает все ускорять.

В смысле, разве не к этому мы стремимся через СМИ? К жутчайшей максимизации времени и эффективной передаче «информации». Отчасти это обусловлено экономикой («время – деньги»), а отчасти делается просто потому, что уже превратилось в неоспоримое правило.

Если бы можно было перенестись во времени и показать обычный современный рекламный ролик людям 20 или 30 лет назад, они бы просто его не поняли. Реклама зависит от скорости зрительского восприятия и опирается на ряд актуальных культурных отсылок. Наши родители попросту не были так быстры, на них не давили так, как на нас, СМИ и темп повседневной жизни, и голова их не перегружена аллюзиями и отсылками.

В то же время акселерация – это захватывающе и интересно, я, например, временами ею наслаждаюсь. Но также она заставляет задуматься, что будет, если пойти ей наперекор. Это может оказаться столь же оправданно и принести не меньше удовольствия.

Так что, среди прочего, я хотел бы попробовать поработать на другом конце этого спектра: посмотреть, что будет, если все замедлить.

Я был удивлен во время работы над музыкой для «Cathedral Oceans»; я использовал там эхо, которое длилось 30 секунд, так что ритм получился с паузами по 30 секунд между битами.

Было очень интересно интуитивно замедляться настолько, чтобы работать с этим материалом. Выбора не было, приходилось синхронизироваться с треком, чтобы суметь над ним работать. В итоге ты приходил в чрезвычайно интересное состояние: заряженное, но спокойное и умиротворенное. Своего рода транс.

М. Ф. Особенно, как мне кажется, на совместных работах с Харольдом Баддом, где вы находитесь в определенном щемящем моменте, – там вы замедляетесь настолько сильно, что любое отклонение создает колоссальный эффект.

Дж.Ф. Я бы сказал, Харольд был одним из первых, кто это уловил. Одним из первых достаточно смелых для того, чтобы оставлять в музыке свободное пространство и бесцельно не заполнять пробелы. Не украшать. Для этого требуется много тихой отваги.

Если так сделать, может возникнуть альтернативная среда – такая, которая базируется на событиях намного более редких. А это, само собой, влияет на их значимость. Они как бы манят вас и вызывают улыбку, вместо того чтобы методом стандартной поп-музыки тянуть вас за грудки и атаковать.

М. Ф. Здесь прослеживается некая параллель с фильмами Тарковского. Одни говорят: «Ой, как медленно, это невыносимо», – а другие погружаются в медленное течение фильма, и любое событие на экране воспринимается даже чересчур остро.

Дж. Ф. Точно, вы можете сконцентрироваться на любом событии очень основательно, если получите доступ к такому модусу восприятия. События приобретают торжественный статус, их ожидают и ценят, ими дорожат, а их начало и конец можно прочувствовать в полной мере. Отсутствие сутолоки позволяет открыть доступ в такое утонченное условное пространство.

Это можно считать противоположным концом спектра относительно коммерческого телевидения, кино и рок-н-ролла. Я думаю, оба этих конца могут быть одинаково интересны.

М. Ф. Мне кажется, вы всегда накладывали статичность и покой живописи, фотографии или отдельных типов кино на лихорадочное возбуждение рока. Некоторые сны, наиболее нам привычные, обычно гиперактивны, суматошны и т. д., но вы как будто работаете со сновидениями другого плана: в них суета на время замирает и можно укрыться от повседневной кутерьмы. Меня заинтересовал оттенок тоски или некоего отчаянного стремления – эти слова, похоже, нередко у вас встречаются…

Дж. Ф. Ну, сны – это очень важная составляющая. Я понял, что во сне важен не только собственно образ, но также и эмоциональный тон происходящего. Можно видеть во сне облако, но образ этот может сопровождаться чувством восторга или чувством ужаса – и именно это обрамление будет определять его значение.

Использование этих образов и тонов – общая черта для всех нас, не так ли? Они состоят из клочков уникальных для каждого личных переживаний, отсылок и воспоминаний – например, чего вы, может быть, страстно желали, когда были ребенком.

Когда родители уходят куда-то даже на час, это время как будто тянется вечность, ты действительно по ним сильно тоскуешь – и абстрактный эмоциональный тон этого переживания остается с тобой на протяжении жизни. Прилаживается к разным ситуациям. Эта тоска, как и все другие части эмоционального спектра, пополняет репертуар тонов, доступный нам для дальнейшего применения. Некоторые мгновения длятся вечность.

М. Ф. Но в этом есть что-то почти позитивное, какое-то даже наслаждение тоской и отчаянным стремлением.

Дж. Ф. Безусловно: тот момент, когда ваш внутренний наблюдатель признает свою эмоциональную вовлеченность. Вы одновременно чувствуете себя очень цельным, но в то же время вас словно тихонько утягивают от собственного «я». Ненавязчиво отсоединяют.

М. Ф. Можно ли сказать, что «безэмоциональность» вашей музыки связана скорее с состоянием покоя?

Дж. Ф. Да, это довольно сложная структура, сплав. Есть состояния, когда ты чувствуешь, как течет время и все меняется, осознаешь, что мир меняется, разрушается, перестраивается. А может, при этом и с тобой происходит ровно то же самое.

Но бывают моменты, когда ты просто стоишь и наблюдаешь со стороны из точки, где ты все осознаешь и один миг вокруг тебя будто тянется бесконечно. Это чем-то сродни стоянию в тихом месте и наблюдению за потоками людей, пытаясь найти закономерности в их движении – и даже в своей собственной жизни. Этот опыт может оказать колоссальный эффект.

Неподвижность и способность сохранять тихое достоинство перед лицом непреодолимых обстоятельств может производить очень мощное впечатление.

Порой истории, рассказанные без эмоций и драмы, впечатляют и трогают куда сильнее. Так пишет Исигуро. «Остаток дня» или «Не отпускай меня» – хорошие примеры такого стиля письма, где важнейшие вещи остаются невысказанными. Тем же проникнут «Леопард» Джузеппе Лампедузы – он строится на вариации подобного стиля письма.

Все это также перекликается со схемой, к которой каждый по-своему прибегали Чарли Чаплин, Бастер Китон и Кэри Грант: архетипический персонаж пытается сохранить достоинство перед лицом мирового хаоса и в то же время не теряет надежды встретить любовь.

Что до Балларда и Берроуза, то у них мы видим какую-то облагороженную, среднеклассовую интерпретацию похожей позиции: отстраненное наблюдение за суматохой во всевозможных ее проявлениях.

ЕЩЕ ОДИН СЕРЫЙ МИР: DARKSTAR, ДЖЕЙМС БЛЕЙК, КАНЬЕ УЭСТ, ДРЕЙК И «ХОНТОЛОГИЯ ВЕЧЕРИНКИ»

«По саунду это очень ровно звучащий синти-поп, органический и зернистый. Такой эффект мы называем „swell" – когда минимализм первых нот постепенно разрастается до сложной гармонии синтезаторов, прежде чем мелодия продолжится. Мне показалось неправильным снова воспроизводить тот же флуоресцентный звук лейбла Hyperdub, что и пару лет назад. Конечно, я люблю те песни, но они писались давно, будто бы в прошлой жизни». Увидев этот комментарий Джеймса Янга из Darkstar в интервью Дэну Хэнкоксу, я почувствовал, что справедливость восторжествовала. Когда я впервые услышал альбом 2010 года «North» («Север»), о котором говорит Янг, то мне на ум пришла фраза «Еще один серый мир». Пейзаж альбома «North» виделся мне зеленым, в духе Макса Эрнста, лесом с пластинки Ино «Another Green World» («Еще один зеленый мир»), который осыпался пеплом.

…а впереди нас – зима

Мир человека в депрессии – черно-белый (достаточно вспомнить хотя бы обложки альбомов Joy Division «Unknown Pleasures» и «Closer»), но «North» не достиг (еще) той точки, где мир был бы полностью засыпан снегом. Север – это направление, в котором движется альбом, а не уже достигнутый пункт назначения. Пейзаж здесь скорее бесцветный, нежели черный, а в настроении сквозит нерешительность: цвет серый, как нечто неопределенное, неразрешенное, ни то ни се. Этот альбом определяет его негативная способность к постоянному сомнению, его тревога и неудовлетворенность чем-то, чему нет названия. Он серый, как песня The Cure «All Cats Are Grey» («Все кошки серы») с альбома «Faith» – пластинки, стоявшей посередине между паучьей психоделией «Seventeen Seconds» и мрачной монотонностью «Pornography». Все же «North» звучит слишком дергано, чтобы сравнивать его с обледенелым фатализмом «Faith», но что роднит его с великими альбомами The Cure, так это тотальная погруженность в определенное настроение. «North» – результат метода погружения: Янг рассказал Дэну Хэнкоксу, что, работая над альбомом, группа одержимо слушала Radiohead, Burial, The Human League и первый альбом Orchestral Manoeuvres in the Dark. Прослушивание итоговой пластинки требует такого же вовлечения в процесс – возможно, поэтому некоторые нашли ее неинтересной. При беглом прослушивании «неразрешенность» этих треков может показаться простой «недожатостью». Вокал Джеймса Баттери может показаться вялым и безжизненным. Кроме того, многих разочаровало, что Darkstar не выпустили альбом в стиле «robotic 2-step», изобретенном ими на треке «Aidy's Girl is a Computer». На самом деле они в этом стиле альбом сделали, но отбросили идею, посчитав такой релиз недостаточно амбициозным. (Этот полностью готовый альбом, так и не увидевший свет, – одна из нескольких параллелей Darkstar с Burial.) Не считая «Aidy's Girl is a Computer», услышь вы «North», не зная историю, – не усмотрели бы в нем какой-либо связи с дабстепом. В то же время «North» – это не четкое возвращение к предтанцевальному саунду. В большей степени это продолжение некой разновидности электропопа, которая преждевременно оборвалась в середине 80-х: как если бы New Order в свое время не покинули красивый кибернетический мавзолей, возведенный для них Мартином Хэннетом на альбоме «Movement».

Но, разумеется, невозможно просто продолжать двигаться по этой траектории, будто ничего не случилось. Darkstar признают настоящее только через отрицание. Настоящее затрагивает их музыку, пожалуй, в единственной возможной форме: в качестве неудавшегося буду-

щего, расстройства времени, которое искажает голос заиканием и присвистом, разбивает его на странные скользкие осколки. Одно из отличий Darkstar от их синти-поп-предшественников состоит в том, что синтезатор больше не отсылает к будущему. Но нельзя сказать, что Darkstar отступают от некоего яркого образа грядущего, – потому что им не от чего отступать. Это становится очевидно, если сравнить кавер Darkstar на песню «Gold» группы The Human League с оригиналом. Дело не в том, что какая-то из версий более футуристична, чем другая; дело в том, что *ни одна* из них не футуристична. Трек The Human League – очевидная замена футуризма, тогда как трек Darkstar, кажется, существует после будущего.

Именно это ощущение переходного периода и делает альбом «North» таким своевременным и вневременным. Если Burial обращался к скрытой печали на изнанке всеобщего оживления, то Darkstar отображают дурное предчувствие, нависающее надо всем после экономического кризиса 2008 года. «North» однозначно изобилует намеками на утраченные близкие отношения: этот альбом можно трактовать как иносказательную историю любви с несчастливым концом.

Делиться – не для нас…
Между нами разорвана связь…

Но то, что фокус здесь на влюбленной паре, а не на толпе рейверов, – уже само по себе симптом поворота внимания внутрь. Когда мы с Саймоном Рейнольдсом обсуждали «North» – вскоре после выхода альбома, – Рейнольдс утверждал, что нельзя называть рейв безэмоциональной музыкой. Рейв пропитан чувством, но чувство это не связано с романтикой или интроспекцией. Таким образом, этап интроспекции в (пост)танцевальной музыке XXI века не привнес в нее эмоциональность, а сместил фокус с коллективно переживаемых эмоций в сторону личных. Этот поворот вовнутрь изначально и неизбежно содержал в себе печаль, независимо от того, задумывалась музыка грустной или же нет. Переплетение романтики и интроспекции, любви и сопутствующих ей разочарований прослеживается во всей поп-музыке XX века. В противоположность этому танцевальная музыка со времен диско демонстрировала иную эмоциональную палитру, опиравшуюся на другой способ побега от невзгод собственного «я».

XXI век нередко ощущается как отходняк после спидов или как изгнание обратно внутрь, в застенки личного пространства, – и песни с «North» передают тревожно-ясное состояние абстинентного синдрома после отказа от «Прозака».

Важно заметить, что большинство цифровых манипуляций на «North» коснулись именно вокала Джеймса Баттери. По большей части голос звучит так, будто его записывали с динамика мобильного телефона, в котором барахлит связь. Мне вспоминается, что Франко Берарди писал о взаимосвязи между информационной перегрузкой и депрессией. Берарди утверждал, что то не крах доткомов стал причиной депрессии, а наоборот: что чрезмерное давление новых информационных технологий на нервные системы людей послужило причиной краха. После этого события прошло уже больше 10 лет, и плотность информации значительно возросла. Среднестатистический работяга в наши дни – это служащий колл-центра: рядовой киборг, которого наказывают всякий раз, как он отключится от коммуникационной матрицы. На альбоме «North» Джеймс Баттери страдает от всевозможных проявлений цифрового паралича и звучит как киборг, у которого отваливаются импланты и замыкает интерфейс, – он заново учится быть человеком, и ему это не слишком-то нравится.

«North» – это как альбом Канье Уэста «808s and Heartbreak» 2008 года, но лишенный всякого лоска. Последний так же погружен в меланхолию, а корнями так же уходит в синти-поп 80-х, о чем явно свидетельствует дизайн обложки, перекликающийся с работами Питера Сэвилла для обложек New Order «Blue Monday» и «Power, Corruption and Lies». Начальный трек «Say

You Will» звучит как порождение синтетически-морозной «Atmosphere» от Joy Division и похоронной барабанной дроби из трека New Order «In A Lonely Place». Но, как и в случае «North», здесь сходство с музыкой 80-х нарушается цифровой обработкой вокала. На альбоме «808s and Heartbreak» впервые использован эффект автотюна, который начиная с конца нулевых будет преобладать в ар-н-би и хип-хопе. В некотором смысле такое явное использование автотюна (речь идет именно о его использовании в качестве эффекта, а не с изначальной целью откорректировать вокал исполнителя) – это отсылка к 90-м, потому что Шер популяризовала его в 1998 году в своем сингле «Believe». В целом автотюн можно назвать звуковым эквивалентом цифровой ретуши, и (чрезмерное) использование этих двух технологий (на фоне все возрастающей популярности пластической хирургии) в результате дает продукт, который выглядит гиперболизированно, а не нарочито искусственно. Если что и можно назвать характерной чертой культуры потребления XXI века, так именно эту компьютерно улучшенную нормальность – искаженную, но при этом ультрабанальную нормальность, из которой были удалены все несовершенства.

На альбоме «808s and Heartbreak» мы слышим рыдания из самого сердца дворца наслаждений[129] XXI века. Слезливый человекоподобный образ Канье достигает глубин жалости к себе на изумительном треке «Pinocchio Story». Именно такие автотюнные стенания можно было бы ждать от нео-Пиноккио по имени Дэвид – юного андроида с эдиповым комплексом из фильма Спилберга «Искусственный разум» 2001 года – вздумай он запеть. Или, к примеру, «Piece of Me» Бритни Спирс, будто звучащая в момент либо обретения товаром самосознания, либо, наоборот, превращения человека в товар. Закисший саунд на другом конце радуги, электро, столь же безутешное, как инфернальная синти-опера Suicide «Frankie Teardrop».

За натянутой улыбкой XXI века притаилась скрытая грусть. Грусть эта связана непосредственно с гедонизмом, и неудивительно, что именно в хип-хопе – жанре, который за последние 20 с лишним лет крепко породнился с радостями консюмеризма, – эта разновидность меланхолии укоренилась особенно глубоко. Дрейк и Канье Уэст оба болезненно одержимы фиксацией на убогой ничтожности, лежащей в основе гедонизма без берегов. Их больше не вдохновляет ярко выраженное стремление хип-хопа к потреблению (они давно заимели все, что только могли пожелать) – теперь Дрейк и Уэст разнузданно предаются легкодоступным наслаждениям, ощущая фрустрацию, злость и отвращение к себе: они сознают, что чего-то не хватает, но не уверены, чего именно. Печаль гедониста – распространенная столь же широко, сколь широко отрицаемая, – как нельзя лучше передана на треке «Marvin's Room» с альбома «Take Care», где Дрейк поет: «Мы закатили вечеринку. / Да, мы закатили вечеринку»[130].

Ничуть не удивительно, что Канье Уэст – поклонник Джеймса Блейка. И в эмоциональном, и в звуковом плане прослеживается родство альбомов Уэста «808s and Heartbreak» и «My Beautiful Dark Twisted Fantasy» с двумя альбомами Блейка. Возможно, вы скажете, что подход Блейка как раз и заключается в частичной ренатурализации той компьютерно обработанной меланхолии, которую Канье продемонстрировал на «808s and Heartbreak»: от автотюнового киборга к соулу. Но, вызволенная из пентхаусной тюрьмы Уэстова эго (неуверенного в себе и застрявшего в тупике), неудовлетворенность апатично прозябает, не всегда способная даже осознать себя как печаль.

Возможно, вы даже скажете, что поворот в сторону интроспекции получил некое логическое завершение на альбоме Блейка «Overgrown» 2013 года. Трансформацию из дабстеп-артиста в поп-музыканта Блейк начал с цифровой обработки своего голоса и конструирования треков и закончил исполнением песен собственного сочинения. Изначальный подход Блейка

---

[129] «Pleasuredome» – не настоящее английское слово. Явная отсылка к песне Frankie Goes To Hollywood «Welcome to the Pleasuredome», которая, в свою очередь, вдохновлена стихотворением Кольриджа «Kubla Khan». «Dome» дословно означает «купол», у Кольриджа в переводе Бальмонта – «дворец». – *Примеч. пер.*

[130] «We threw a party / Yeah, we threw a party».

к творчеству, без сомнения, сформировался под влиянием Burial, чье сочетание дерганых тустеп-битов с вокальными сэмплами ар-н-би задало направление для возможного развития поп-музыки XXI века. Burial будто бы сразу выпустил даб-версии треков, и теперь задача состояла в том, чтобы воспроизвести оригиналы: для этого требовалось заменить сэмплы настоящим вокалом.

Слушая релизы Блейка в хронологическом порядке, словно бы наблюдаешь, как призрак постепенно обретает материальную форму; или слышишь, как песня формируется (заново) из цифрового эфира. Например, трек «I Only Know (What I Know Now)» с LP «Klavierwerke» восхитительно неосязаем: это сплошная щемящая тоска, где вместо вокала – вздохи Блейка и неразборчивые хуки, обработанные питч-шифтером, продакшн крапчатый и водянистый, а аранжировка затейливая и хрупкая, заметно неорганическая в том смысле, что она не пытается сгладить признаки монтажа. Вокал – россыпь отголосков и крошек, призрачный спецэффект, рассеянный по треку. Но на одноименном дебютном альбоме Блейк восстановил некое подобие традиционных звуковых приоритетов. Обновление поп-музыки, которое сулили его ранние релизы, теперь, кажется, было забыто: дефрагментированный голос Блейка встал во главе угла, потенциальные или разобранные на части песни стали песнями «настоящими», а завершали картину не-деконструированные пианино и орган. Электронные инструменты и манипуляции с вокалом еще присутствовали, но теперь выполняли декоративную функцию. Голубоглазый соул-вокал и тот факт, что на треках орган (или звуки органа) скомбинирован с электроникой, делали Блейка похожим на Стива Уинвуда на половинной скорости[131].

Как и релиз альбома «North» от Darkstar, разворот Блейка в сторону песен тоже вызвал у публики смешанную реакцию. Многих поклонников ранних EP Блейка альбом «James Blake» разочаровал и слегка обеспокоил. Скрывая и окутывая объект намеками, очень легко создать вокруг него ауру возвышенности. Убирая завесы и выводя объект на передний план, рискуешь получить обратный эффект; и некоторые сочли, что реальные песни, написанные Блейком, недотягивают до виртуальных образов, которые рождались в их воображении на основе его более ранних релизов. Голос Блейка был столь же надоедливо избыточен, сколь неконкретен в эмоциональном посыле. Результат получился дрожаще-неровным и размытым, и аналогично загадочные/туманные тексты песен не вносили никакой ясности. Альбом как будто бы хотел заставить нас чувствовать, но не дал понять, что именно мы должны чувствовать. Возможно, именно эта эмоциональная нечеткость отчасти ответственна за то, что Ангус Финлэйсон в своей рецензии на «Overgrown» для журнала FACT охарактеризовал песни с альбома «James Blake» как «странные». Финлэйсон писал, что они кажутся «полупеснями, скелетоподобными набросками для каких-то более полных грядущих аранжировок». Блейк еще не настолько приблизился к «настоящим» песням, как казалось на первый взгляд. Такое чувство, что Блейк пытался реконструировать песенную форму, имея в качестве ориентиров только даб-версии и танцевальные ремиксы. В результате вышло нечто беспорядочное, бессвязное, солипсическое – размытая версия песенной формы, столь же раздражающая, сколь очаровательная. Изящная нематериальность ранних EP сменилась ощущением переполненности. Как будто тонешь в теплой ванне (возможно, с порезанными венами).

Альбомы Блейка производят впечатление, что треки одновременно перегружены и не закончены; и, возможно, именно благодаря этой незавершенности (наброски мелодий, полухуки, повторяющиеся строки, словно подталкивающие к некоему эмоциональному переживанию, которое в самих песнях так и не конкретизируется) они в итоге проникают тебе под кожу. До странного расплывчатый – нерешительный и неразрешенный – характер музыки Блейка придает ей окрас госпела для тех, кто утратил веру настолько, что уже забыл, что

[131] Здесь имеется в виду замедленное проигрывание записи на аналоговом носителе (магнитной пленке, виниле), которое приводит к неизбежному понижению высоты тона на октаву вниз. – *Примеч. ред.*

вообще когда-либо верил. Все, что осталось, – лишь дрожащая тоска, беспредметная и бесконтекстная; Блейк напоминает больного амнезией, что цепляется за образы из той жизни и того нарратива, которые сам не может вспомнить. Такая отрицательная способность означает, что «Overgrown» – что-то вроде вывернутого наизнанку перенасыщенного глянцевого эмоционального напора поп-музыки из хит-парадов и реалити-шоу, которая всегда четко уверена в своих эмоциях.

Тем не менее гедонизм современной популярной культуры очень часто выглядит неубедительным (или, напротив, неубежденным). Как ни странно, это наиболее очевидно на примере захвата ар-н-би клубной музыкой. Когда бывшие ар-н-би-продюсеры и исполнители обратились к танцевальной музыке, логично было ожидать скачка эйфории, волны экстаза. Но произошло обратное: такое чувство, что многие танцевальные треки отягощены какой-то скрытой серьезностью, отрицаемой грустью. Компьютерно усиленный эмоциональный подъем в работах таких продюсеров, как Флоу Райда, Pitbull и will.i.am, напоминает отфотошопленное изображение или наркотик, который мы долбили так много, что его эффект притупился. Их треки требуют, чтобы мы развлекались, и это трудно трактовать иначе, чем как плохо завуалированные попытки отвлечь нас от депрессии, которую такая музыка может замаскировать, но никак не развеять.

В своем блестящем эссе для сайта The Quietus Дэн Бэрроу проанализировал на примере песен из хит-парадов последних лет (включая «Empire State of Mind» Jay-Z и Алиши Киз, «Tik Tok» Кеши, «Club Can't Even Handle Me Yet» Флоу Райды) тенденцию «удовлетворить слушателя и выдать звуковую кульминацию как можно скорее и в наиболее очевидной форме». Разумеется, поп-музыка всегда несла приторное наслаждение, но, как утверждает Бэрроу, в этой новой стероидной попсе присутствует некое тираническое отчаяние. Она не соблазняет – она тиранизирует. Бэрроу назвал это «топорным, предопределенным излишеством; будто поп загоняет себя назад в рамки своих определяющих характеристик (припевные хуки, мелодия, доступность) и раздувает их до мультяшных размеров». Можно провести аналогию между такой искусственно раздутой попсой и рассуждениями Берарди об интернет-порнографии и препаратах типа «Виагры», которые сходным образом обходятся без соблазнения и сразу стремятся к удовольствию. Согласно Берарди, как вы помните, нас настолько одолевает беспрестанное давление цифровых коммуникаций, что у нас просто нет времени предаваться искусству наслаждения – его пик должен наступать в удобной и гиперболизированной форме, чтобы мы могли поскорее вернуться к проверке электронной почты или обновлений в социальных сетях. Наблюдения Берарди могут помочь нам в понимании тягот танцевальной музыки последнего десятилетия. Если цифровые технологии 80-х и 90-х подпитывали коллективные переживания толпы на танцполе, то информационно-коммуникационные технологии XXI века их саботируют: теперь даже завсегдатаи клубов не могут оторваться от смартфонов. (Трек Бейонсе и Леди Гаги «Телефон» – на котором они умоляют звонящего не донимать их и дать спокойно потанцевать – теперь выглядит как последняя провальная попытка оградить танцпол от вторжения коммуникаций.)

Даже самые очевидно примитивные призывы наслаждаться жизнью не могут полностью подавить в себе оттенок печали. Взять хотя бы «Last Friday Night» Кэти Перри. На первый взгляд этот трек просто воспевает развлечения («В прошлую пятницу вечером / мы спустили все бабло с кредиток, / и нас выгнали из бара»[132]). Но в то же время нетрудно услышать почти сизифовы муки, муки чистилища в том, как песня рисует нам (не слишком веселую) карусель наслаждений, с которой Перри и ее друзья никак не могут сойти: «Пора с этим завязать, / но в эту пятницу / все снова повторится…»[133] На половинной скорости эта песня звучала бы так же

[132] «Last Friday night / Yeah we maxed our credit cards / And got kicked out of the bar».

[133] «Always say we're gonna stop / This Friday night / Do it all again».

мрачно, как ранние Swans. В «Play Hard» Дэвида Гетта мы видим похожее бесконечное повторение. Удовольствие превращается в обязанность, от которой не скрыться («Нашей работе нет конца. / Работаем много, играем жестко»[134]), а гедонизм явно сравнивается с работой: «Продолжай отрываться, будто это твоя работа»[135]. Это идеальный гимн для эры, в которой границы между работой и не-работой размылись – размылись из-за необходимости всегда быть на связи (например, отвечать на письма в любое время дня и ночи) и никогда не упускать возможности продать собственную субъективность. В каком-то (достаточно значительном) смысле в наше время развлечения *и есть* работа. Изображения гедонистских излишеств составляют немалую часть контента на Facebook; их загружают пользователи, которые, по сути, являются неоплачиваемыми работниками и создают экономическую ценность для сайта, не получая за это вознаграждения. Вечеринки – работа в несколько ином смысле: в условиях объективного обнищания и экономического спада задача по восполнению дефицита эмоций передана нам на аутсорс.

Порой беспричинная грусть проникает в само музыкальное полотно. В блоге «No Good Advice» блогер Джей так описывает использование сэмпла трека Kaoma «Lambada» 1989 года в хите Дженнифер Лопес «On The Floor» 2011-го: «Отрывок из „Lambada“ срабатывает как триггер для скрытых воспоминаний, как некая хонтология вечеринки, которая добавляет песне градус тоскливой ностальгической печали». В самом тексте песни нет намека на печаль – она просто призывает танцевать. Так что грусть как будто проникает извне – как отголоски реального мира, вплетенные в сновидение, или как та печаль, что пробирается во все иллюзорные миры в фильме «Начало» (2010).

«Хонтология вечеринки» – возможно, идеальное название для разновидности поп-музыки, доминирующей в XXI веке: транснациональной клубной музыки от продюсеров вроде Дэвида Гетта, Флоу Райды, Кельвина Харриса и will.i.am. Но долги перед прошлым и отсутствие будущего здесь подавляются, а значит, хонтология уходит в отрицание. Взять, например, безумно популярный трек Black Eyed Peas «I Gotta Feeling». С виду «I Gotta Feeling» – оптимистичная песня, но при этом в ней звучит какая-то безнадежность. Возможно, это из-за обработки вокала will.i.am автотюном: эта технология словно по природе своей содержит налет механической меланхолии, напоминающей волшебное пианино из мультика про Спарки; Канье на альбоме «808s and Heartbreak» не изобрел этот эффект, а, скорее, успешно им манипулировал. Несмотря на повторяющееся в треке заглавное утверждение, есть что-то эфемерное, преходящее в тех удовольствиях, которые «I Gotta Feeling» так уверенно расписывает. Отчасти это из-за того, что «I Gotta Feeling» больше похожа на вспоминание прошлых наслаждений, чем на предвкушение будущих. Альбом, на котором вышел этот трек, «The E. N. D.» («The Energy Never Dies» / «Энергия никогда не умирает»), как и предыдущий альбом «The Beginning», был настолько погружен в рейв, что, по сути, выступал как кивок в сторону этого жанра. «Time (Dirty Bit)» с альбома «The Beginning» мог бы даже сойти за рейв-трек из ранних 90-х: его топорный монтаж по типу «вырезать-вставить» напоминает грубоватую структуру треков, которые делались на сэмплерах того времени, а его заимствование из «(I've Had) The Time of my Life» из «Грязных танцев» как раз перекликается с излюбленным приемом рейв-продюсеров подорвать/облагородить попсовый исходный материал. Тем не менее подобные апроприации у Black Eyed Peas служили не столько для возрождения рейва, сколько для отрицания, что этот жанр вообще когда-либо существовал. Если рейв еще не случился, то нет нужды его оплакивать. Можно вести себя так, будто мы переживаем все это впервые, будто будущее у нас еще впереди. Печаль перестает быть чем-то, что мы чувствуем, и вместо этого проявляется непосредственно в текущем положении вещей; мы, как Джек в Золотом зале отеля «Оверлук»,

[134] «Us hustler's work is never through / We work hard, play hard».
[135] «Keep partyin' like it's your job».

танцуем под призрачные песни, убеждая себя, что музыка давно минувших дней – на самом деле музыка сегодняшнего дня.

03. ОТТИСКИ В ПРОСТРАНСТВЕ

«ВЕЧНО ТОСКУЕМ ПО ВРЕМЕНИ, КОТОРОЕ ОТ НАС УСКОЛЬЗНУЛО» – ВВЕДЕНИЕ В «SAVAGE MESSIAH» ЛАУРЫ ОЛДФИЛД ФОРД (VERSO, 2011)

Июнь 2011

«Я воспринимаю свою работу как дневниковую; город можно читать как палимпсест из стертых и написанных поверх слоев, – говорила Лаура Олдфилд. – Потребность документировать преходящую и изменчивую сущность города становится все более насущной по мере того, как полным ходом идет процесс огораживания и приватизации». Речь идет, конечно, о Лондоне, и «Savage Messiah» Лауры Олдфилд Форд рассказывает альтернативную, самиздатную историю столицы в период доминирования неолиберализма. Если «Savage Messiah» и «дневник», он намного больше, чем просто мемуар. Истории из жизни самой Форд всегда перетекают в истории других, и стыки между ними разглядеть невозможно. «Это разлагающееся полотно, этот непостижимый ландшафт стали моей биографией: эйфория сменяется муками, пласты воспоминаний врезаются друг в друга, расщепляясь и перестраиваясь». Точка зрения Форд, голоса, которыми она говорит (и которые говорят через нее), – все это принадлежит официально проигравшим: панкам, сквоттерам, рейверам, футбольным хулиганам и активистам, оставшимся на обочине истории, которая безжалостно вырезала их из пейзажа бизнес-ориентированного SimCity. «Savage Messiah» открывает нам другой город, город в процессе погребения, и проводит нам экскурсию по его достопримечательностям: Собачий остров… Элефант-энд-Касл… Уэствэй… Ли-Бридж… Норт Актон… Канэри-Уорф… Далстон… Кингс-Кросс… Хакни-Уик…

Форд называет «Savage Messiah» «зином», этим решением в очередной раз отсылая нас к панк-культуре. Она начала выпускать его в 2005-м, через восемь лет после пришествия к власти нового лейбористского правительства, которое скорее укрепило тэтчеризм, чем свергло его. Контекст весьма мрачен. Лондон – завоеванный город, он принадлежит врагу. «Променады блестят в обрамлении прозрачных строений „Старбакса“ и Costa Coffee, „молодые профессионалы»[136] сидят снаружи и тихо беседуют доброжелательным тоном». Взят курс на реставрацию и реакцию – но под маской модернизации, а присущие ей процессы разделения и вытеснения (которые делают Лондон безопасным для богатеев) здесь называют *регенерацией*. Борьба за пространство – это также борьба за время и за контроль над ним. Стоит воспротивиться неолиберальной модернизации, и (как нас уверяют) ты запираешь себя в прошлом. Над Лондоном в «Savage Messiah» нависает тень глыбы «Лондона-2012», который в течение последнего десятилетия методично топил всё новые куски города в своем банальном научно-фантастическом *телосе*, тогда как Комитет по проведению Олимпийских игр превратил целые районы Ист-Энда во временный фотозадник для глобального капитализма. Где некогда «горы холодильников и заброшенные заводы» в духе Тарковского и Балларда образовывали полудикую местность в самом сердце города, там теперь разрастается намного более блеклая пустошь: зоны, где можно было побродить, уничтожаются, освобождая место для торговых центров

---

[136] «Young professionals» – так в Британии и США называют представителей среднего класса от 25 до 35 лет, посвятивших свою жизнь профессиональной карьере. Этот термин пришел на смену слову «яппи». – *Примеч. ред.*

и олимпийских стадионов, о которых скоро забудут. «Когда я писала эти зины, – вспоминает Форд, – я бродила по Лондону, полному фантомных следов и остатков рейва, анархо-панка и гибридных субкультур, как раз когда воплощались все эти абсурдные схемы городской регенерации. Было очень сильное чувство, что я передвигаюсь по призрачному городу; как будто все скучное и прозаичное в новом лейбористском облике города отторгалось этими призраками бруталистской архитектуры, караванной культуры 90-х, политических движений 80-х и бурлящей нелегальной экономики старьевщиков, торгашей и магазинных воров. Думаю, эту книгу можно рассматривать в контексте отголосков целой эпохи, где следы и отпечатки моментов былой эйфории нависают над меланхоличным пейзажем».

Все эти следы должны быть вычищены из «Реставрационного» Лондона[137] к торжественному открытию Олимпиады-2012. Страницы «Savage Messiah», любовно изображающие пласты всякого хлама, буйные заросли зелени и заброшенные зоны города, – это прямая противоположность глянцевым картинкам, которые Комитет по проведению Олимпийских игр развесил по ныне плотно патрулируемым, огороженным и оснащенным видеонаблюдением берегам реки Ли. «Cool Britannia»[138] времен Блэра служит шаблоном для обезболенного образа Лондона, сконструированного «креативными индустриями». Прошлое возвращается в качестве рекламной кампании. Альтернативы не просто перекрываются чем-то новым или вычеркиваются совсем – они возвращаются в качестве собственных симулякров. Знакомая песня. Взять тот же Уэствэй, печально известную в прошлом двухполосную магистраль в Западном Лондоне; про́клятое пространство, некогда мифологизированное Баллардом, панками и Крисом Пети, – сегодня оно превратилось в очередные модные декорации:

> Эта лиминальная территория, снискавшая дурную славу в 70-х, в 90-х восстановила репутацию благодаря MTV и унылым СМИ. Уэствэй превратился в задник для кретинизма Gorillaz, невнятных обложек драм-н-бэйс альбомов и фотосессий в корпоративных скейт-парках.
>
> «Cool Britannia». Бородатый анекдот.
>
> «Пространство» становится здесь ценнейшим ресурсом. Ноттинг-Хилл.
>
> Повернутые на Нью-эйдже чудилы толкают дорогущий хлам. Гомеопатия, бутики, гадание на ангельских картах и лечение кристаллами.

СМИ и большой бизнес, с одной стороны, псевдомистицизм и суеверия – с другой: все стратегии отчаявшихся горожан и их эксплуататоров в Лондоне периода «Реставрации»… Пространство здесь и в самом деле ресурс. Тенденция, которая проявилась 30 лет назад и усилилась, когда муниципальное жилье распродали и ничем не заместили, достигла апогея в первые годы XXI века, вылившись в безумный взлет цен на недвижимость. Если вы ищете простое объяснение возрастающему консерватизму в культуре или захвату Лондона силами «Реста-

[137] Отсылка – хоть и не очевидная, но очень важная – к историческому периоду Реставрации середины XVII века, когда после смерти вождя английской революции Оливера Кромвеля на престоле была восстановлена династия Стюартов (Карл II, 1660). Эпоха Реставрации в британской истории – период вызывающей роскоши, упадка нравов, коррупции в высших кругах и помпезных архитектурных, театральных и музыкальных проектов. В 1666 году в Лондоне произошел Великий пожар, уничтоживший бо́льшую часть города. Восстановление столицы – реставрация – пришлось на период политической Реставрации. Фишер играет с этими значениями, включая сюда и третье – «реставрацию» буржуазного Лондона девелоперами и инвесторами перед Олимпиадой 2012 года, строительный бум и очередной мыльный пузырь спекуляций недвижимостью. – *Примеч. ред.*

[138] «Cool Britannia» – популярный слоган середины – второй половины 1990-х, изобретение политического маркетинга «новых лейбористов» премьер-министра Тони Блэра. Своего рода новый бренд Великобритании, который создавал миф о «крутой» стране, в котором новая поп-музыка, циническая нажива и безудержный гедонизм того десятилетия были маркированы как проявления патриотизма. Лучшим воплощением «Cool Britannia» в поп-культуре был «бритпоп», девичья группа Spice Girls, а также художник Дэмьен Херст и некоторые другие участники арт-объединения Young British Artists. – *Примеч. ред.*

рации», то вы его нашли. Как заметил Джон Сэвидж в книге «England' s Dreaming»[139], Лондон во времена панков все еще был разбомбленным городом со множеством котлованов, убежищ, свободных пространств, которые можно было бы временно занять или даже превратить в сквот. Когда эти пространства закрыли и огородили, практически вся энергия города стала направлена на выплату ипотеки или уплату аренды. Не осталось времени экспериментировать, двигаться куда-то, заранее не зная, где окажешься. Цели и задачи необходимо обозначать заранее. «Свободное время» стало сродни реабилитации. Ты тянешься к тому, что успокаивает, что помогает максимально зарядиться перед рабочим днем: к старым, знакомым мелодиям (или чему-то, на них похожему). Лондон превратился в город изможденных роботов, подключенных к своим айподам.

В «Savage Messiah» город предстает как простор для блужданий и мечтаний, как лабиринт переулков и зон, противостоящих процессу джентрификации и «развития», кульминация коего будет приурочена к жалкому гиперзрелищу 2012 года. Борьба здесь идет не только за (исторический) вектор времени, но и за способы это время тратить. Капитал требует, чтобы мы перманентно выглядели занятыми, даже если делать нам нечего. С позиции неолиберального магического волюнтаризма вокруг нас всегда есть возможности, к реализации которых стоит стремиться, или же мы можем сами создавать такие возможности. Время, которое мы тратим не в суете и погоне за успехом, – это потерянное время. Весь город ввергнут в колоссальных масштабов имитацию активности, фантазм производительности, где на деле очень мало что производится, – экономика воздушного шарика, наполненного банальным бредом. «Savage Messiah» имеет дело с бредом иного рода: с отказом от принуждения быть собой, с медленным распадом биополитической идентичности, с обезличенным путешествием в город чувственности, существующий бок о бок с деловым мегаполисом. Чувственность здесь не завязана на сексуальности, хотя порой включает и ее; это искусство коллективного наслаждения, которое позволяет увидеть и ухватить – хоть на мгновение – другой мир за пределами работы. Время ускользает, стираются дни, разговоры тянутся и вьются струйками дыма, прогулки не имеют четкого направления и длятся часами, бесплатные вечеринки гремят в старых производственных помещениях и отдаются эхом еще несколько дней спустя. В городе путь от анонимности до общения может быть очень коротким. Вот вы на улице – а в следующий миг уже в чьем-то жизненном пространстве. Иногда проще говорить с незнакомцами. Мы устанавливаем мимолетные тесные контакты, прежде чем снова раствориться в толпе, но у города есть свои рычаги активации воспоминаний: какая-нибудь многоэтажка или улица, которую вы давно не видели, напомнит вам о людях, встреченных лишь однажды, много лет назад. Доведется ли вам увидеть их вновь?

> Как-то меня пригласили на чашку чая в многоквартирный дом по проекту группы «Тектон»[140] на Хэрроу-роуд, один старичок из центра, где я работаю. Я ходила с ним за покупками на Килберн-Хай-роуд и поливала фуксии у него на балконе. Говорили мы в основном о бомбардировке Лондона и о больницах. Раньше он был ученым; он составлял списки покупок на конвертах из коричневой бумаги, которые лежали у него, датированные, в жестяных коробках из-под печенья.
>
> Я скучаю по нему.
>
> Скучаю по ним всем.

---

[139] *Savage J.* England' s Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond. London: St. Martin's Griffin, 2002.

[140] «Тектон» – группа британских архитекторов, исповедовавшая радикальный эстетический модернизм и социалистические взгляды. Существовала в 1932–1939 годах. Среди участников – знаменитые архитекторы Бертольд Любеткин (построивший знаменитый жилищный комплекс «Ленин-корт», впоследствии переименованный), Фрэнсис Скиннер и Денис Лэсдун. – *Примеч. ред.*

«Savage Messiah» использует анахронизм как оружие. На первый взгляд, да и на ощупь (а тактильные ощущения играют здесь ключевую роль: на бумаге зин воспринимается иначе, чем при просмотре с экрана), «Savage Messiah» кажется чем-то знакомым. Сам формат, сочетание фотографий, печатного шрифта и рисунков, использование ножниц и клея вместо цифровых редакторов – благодаря всему этому «Savage Messiah» выглядит вневременным (но притом не выглядит устаревшим). Обложки панк- и постпанк-пластинок и фанзины 1970-х и 1980-х годов осознанно включали элементы параискусства. Ярче всего мне вспоминается Джи Ваучер, которая создавала парадоксально фотореалистичные бредовые обложки и постеры для анархо-панк-группы Crass. «Через стилистику своего зина я пыталась вернуть радикальный политический подтекст эстетике, которую сделали беззубой различные рекламные кампании, клубные вечеринки в Шордиче[141] и т. д.», – говорит Форд. «Визуально анархо-панк там был повсюду, но он был полностью лишен своего изначального радикального критического посыла. Важно было вернуться в тот момент истории, между концом 70-х и началом 80-х, в период общественных потрясений, бунтов и забастовок, когда культура бурлила и рвалось полотно повседневности». Такое «возвращение» к постпанку – дорога к альтернативному настоящему. Но это возвращение лишь к определенному сочетанию стилей и техник – на деле в те времена не существовало ничего идентичного «Savage Messiah».

«Savage Messiah» – это гигантский неоконченный коллаж, который, как и сам город, постоянно трансформируется. Макро- и микронарративы размножаются, словно клубни; повсюду паутины из слоганов; силуэты мигрируют по разным версиям Лондона – порой они заперты в безликих прилизанных пространствах, порожденных рекламой и пропагандой городской регенерации, а порой дрейфуют в свободном плавании. Автор использует коллаж в манере, весьма характерной для Уильяма Берроуза: как оружие в войне времени. Коллаж может разрушать уже существующие нарративы, нарушать привычный ход вещей, порождать новые ассоциации. В «Savage Messiah» гладкая, устоявшаяся капиталистическая реальность Лондона рассыпается роем потенциальных возможностей.

«Savage Messiah» написана для тех, кто не смог бы регенерировать, даже если бы захотел. Нерегенерировавшее, потерянное поколение, «вечно тоскующее по времени, которое от нас ускользнуло»: те, кто родился слишком поздно для панка, но чьи ожидания были завышены отголосками его былого огня; те, кто наблюдал за забастовкой шахтеров глазами фанатичной юности, но был слишком мал, чтобы на самом деле участвовать в протесте; те, кто перенял футуристическую эйфорию рейва по праву рождения и даже помыслить не мог, что она может перегореть, как синапсы в мозге; короче говоря, те, кто попросту не считает текущую «реальность», насаждаемую торжествующими силами неолиберализма, пригодной для жизни. Адаптируйся или умри – существует масса разновидностей смерти для тех, кто не может крутиться в бизнесе или наскрести достаточно рвения для креативных индустрий. Шесть миллионов способов умереть, выбирай любой: наркотики, депрессия, нищета. Так много видов кататонического коллапса. Раньше «чокнутые, психотики и помешавшиеся» вдохновляли поэтов-активистов, ситуационистов, рейв-мечтателей. Теперь они заперты в лечебницах или прозябают в канаве.

Прохожим вход в торговый центр запрещен

И все же общее настроение «Savage Messiah» далеко от безнадежности. Речь не о капитуляции, а о разных стратегиях выживания в суровую, холодную пору Лондона «Реставрации». Люди перебиваются жалкими крохами, жизнь их больше не похожа на мечту, но они не опускают руки: «Пять лет прошло с последней вечеринки, но он не бросил свой участок, рыща

[141] Шордич – район Восточного Лондона, на север от Сити. Некогда Шордич был известен как место, где живут бедняки и эмигранты; в последние 20 лет превратился в один из главных столичных центров жизни и развлечений представителей так называемого креативного класса. – *Примеч. ред.*

в поисках пропитания, как жертва автокатастрофы Балларда». Можно впасть в анабиоз, понимая, что время еще не пришло, и со змеиным хладнокровием выжидать нужный момент. Или можно сбежать из лондонской антиутопии, даже не покидая города: избегать делового района, находить безопасные маршруты сквозь оккупированную территорию, прокладывать свой путь по городу через кафе, квартиры товарищей, общественные парки. «Savage Messiah» – реестр таких маршрутов, проходов через «территории коммерции и контроля».

Эти зины пропитаны музыкальной культурой. Во-первых, там встречаются названия групп: Infa Riot и Blitz. Отрывки из ABBA, Heaven 17 по радио. Japan, Rudimentary Peni, Einstürzende Neubauten, Throbbing Gristle, Spiral Tribe. Будь то великие группы или же такие сомнительные, что пластинок не сыскать даже в комиссионке, их перечни способны пробуждать воспоминания и незаметно резать по живому. Концертные афиши тридцатилетней давности – Mob, Poison Girls, Conflict – взывают к вашему «я» из прошлого: полузабытые стрижки, оставленные в прошлом стремления оживают вновь. Но роль музыкальной культуры в «Savage Messiah» гораздо глубже. Метод создания этого зина в равной степени связан как с танцевальной и наркотической бунтарскими субкультурами, мутировавшими из рейва, так и с панк-фанзинами; его коллажная техника обязана диджейским миксам так же, как любым предшествующим этапам в визуальной культуре. «Savage Messiah» затрагивает тему отношений между пространством и музыкой: зин отражает то, как музыка трансформирует чувствительные оболочки города.

> Это мрачное место полнится призрачными отзвуками эсид-хаус-вечеринок и отголосками далекого 1986-го. Test Department. 303-й. 808-й[142]. Эхо промышленного шума.
>
> В круглое здание депо было легко попасть; само депо, не эксплуатируемое уже много лет, расписано граффити: от больших рисунков хромом до простых тегов.
>
> Эти запустелые места можно услышать, почувствовать, как щупальца ползут по заброшенным гротам, покинутым бункерам и разрушенным террасам. Теплое лето, жгучий жар под бетонной плитой, «Armagideon Time», потаенный сад, который будет найден – и утерян снова.

Если судить поверхностно, «Savage Messiah» логично было бы отнести к психогеографии, но этот термин раздражает Форд. «По-моему, то, что сегодня называют психогеографией, большей частью состоит из мужчин среднего класса, играющих в колонизаторов-первооткрывателей: они являют публике свои открытия и стерегут свой участок земли. Последние 20 лет я провела, гуляя по Лондону и живя здесь в очень нестабильных условиях, я сменила порядка пятидесяти адресов. Думаю, мое восприятие города и отношение к нему сильно отличается от их». Вместо того чтобы подминать «Savage Messiah» под изрядно затасканные уже дискурсы психогеографии, я бы предложил рассматривать это произведение как пример культурного феномена, ставшего видимым (и слышимым), как раз когда Форд начала издавать свой зин: хонтологии. «Лондон, который я рисую… исполнен чувства скорби, – говорит Форд. – Это лиминальные зоны, где невзрачные клочки болотистой местности и промышленные территории некогда озаряла свободная культура рейв-вечеринок». В неолиберальном Лондоне погибла целая уйма грез о коллективизме. Предполагалось, что здесь будет жить новый человек, но все былое надо было счистить, дабы запустить процесс реставрации.

Ощущение призрачного присутствия – это результат оттиска в пространстве особенно насыщенных событий прошлого; подобно Дэвиду Пису, с которым ее работа имеет ряд общих черт, Форд умеет видеть поэзию в датах. 1979, 1981, 2013: эти даты не раз всплывают в «Savage

[142] Здесь имеются в виду басовый синтезатор Roland TB-303 и драм-машина Roland TR-808 – иконические инструменты, которые оформили звучание танцевальной электроники 80-х годов – прежде всего техно и хауса. – *Примеч. ред.*

Messiah», это переходные, пограничные моменты, откуда берут начало новые альтернативные временны́е линии. 2013-й имеет ауру постапокалипсиса (2012-й – это не только год Лондонской олимпиады, но также, как считают некоторые, год предсказанного майя конца света). Но 2013-й может быть и нулевым годом: противоположностью 1979-го, временем, когда все обманутые надежды осуществятся, а упущенные возможности будут наконец реализованы. «Savage Messiah» призывает нас увидеть контуры другого мира сквозь трещины и разломы оккупированного Лондона:

> Возможно, именно здесь пространство можно высвободить и таким образом выковать коллективное сопротивление этой неолиберальной экспансии, бесконечному распространению банальности и обезличивающему эффекту глобализации. Здесь, в конченных торговых галереях, в заколоченных досками зданиях, в потерянных цитаделях консюмеризма, может крыться истина; здесь можно обнаружить новые территории и прошибить эту коллективную амнезию.

НОМАДАЛГИЯ: «SO THIS IS GOODBYE» ОТ JUNIOR BOYS

Запись из блога k-punk от 4 марта 2006

Пространство у Junior Boys – постоянный атрибут. Вдохновлявший их синти-поп по большей части не выходил за пределы трехминутного формата; «расширенные» ремиксы были уступкой правилам, продиктованным танцевальной музыкой. Лишь один из десяти треков на альбоме «So This is Goodbye» короче четырех минут. Пространство *неотделимо* не только от их звучания, но и от их песен. Пространство – это компонент композиции, предпосылка для песни, а не нечто, внедренное задним числом по продюсерской прихоти. Паузы, имажистские аллюзии в текстах, пение с придыханием – все это бы не сработало или не было понятно вне простора геометричной структуры, заимствованной из танцевальной музыки; утрамбованные в три минуты песни Junior Boys потеряли бы не только в длине.

Отсылки к хаусу здесь повсюду: заглавный трек восхитительно, будто в дымке сна, балансирует на ритмическом плоскогорье, в котором узнается чуть подслащенный Mr. Fingers; а о Джейми Принсипле напоминает здесь не только арпеджированный синтезатор, доминирующий на многих треках. Однако этот альбом не похож ни на хаус, ни на большинство предыдущих попыток соединить хаус и поп. «So This is Goodbye» звучит как хаус, если бы он зародился на просторах Канады, а не в чикагских клубах. Огромное число хаус-поп-гибридов забивают хаус-пространство коммерческой суетой и суматохой. На альбоме «Vocalcity» (и в некоторой степени на «The Present Lover») Luomo сделал ровно противоположное: расширил песню до дрейфующей, медленно разворачивающейся мелодии. Но эти релизы Luomo относятся скорее к поп-хаусу, чем непосредственно к попу. Между тем «So This is Goodbye» – это определенно поп-альбом; если уж на то пошло, он даже более соблазнительный и привязчивый, чем «Last Exit».

Очевидное отличие «So This is Goodbye» от его предшественника заключается в отсутствии на новой пластинке мудреных перебивчатых, спотыкающихся битов. Тот факт, что фантазия Junior Boys больше не направлена на биты, говорит как об общем затишье в окружающем поп-контексте, так и о новоявленной тяге группы к классическим ритмам. Переработки битов Тимбалэнда / Dem 2 на «Last Exit» – признак связи альбома с ритмической психоделией, под влиянием которой в то время поп-музыка все еще мутировала в новые формы. С тех пор, конечно, и хип-хоп, и британский гэридж взяли курс на брутальность и мачизм, а поп, соответственно, перестал считаться сколь-нибудь значимым полем для обновления. Тимбалэнд со своими сюрреалистичными битами уже много лет топчется на месте – его потеснили ультрареалистичный бандитский коммерческий хип-хоп и уродливый развратный кранк; а тустеп с его «женственным напором»[143] давно был грубо раздавлен тестостероновым натиском грайма и дабстепа. Эта духота и тяжеловесность остается антиподом виртуальной, воздушной, тягучей телесности Junior Boys; слушать Junior Boys после грайма и дабстепа – все равно что выйти из раздевалки, где не продохнуть от травяного кумара, и оказаться на горном склоне с полотен Каспара Давида Фридриха. Вдохнуть свежести полной грудью. (Также интересно заметить, что все другие ультрагетеросексуальные постгэридж-коллективы вытравили из своей музыки влияние хауса, тогда как Junior Boys продолжают настойчиво к нему обращаться.)

---

[143] Feminine Pressure («Женственный напор») – название женского диджейского гэридж-коллектива. Тустеп-гэридж как жанр представляет собой феминизированную версию джангла. – *Примеч. пер.*

Но возможно, отказ от ритмической плотности также указывает на масштабы амбиций Junior Boys в поп-музыке: правильнее рассматривать их как пионеров новой эстрадной музыки[144], чем как очередных энтузиастов нового попа. В отсутствие поля для экспериментов гораздо логичнее перестать съезжать на обочину и залатать дыры посередине дороги. Песни Junior Boys всегда были ближе к определенному подтипу модернистской эстрадной музыки – Холлу и Оутсу, Prefab Sprout, The Blue Nile, Линдси Бакингему, – чем к любому поджанру рока. Мейнстримная эстрадная музыка не прибегает к дискредитировавшей себя стратегии энтризма, она не «приспособляется, чтобы исподволь разрушить» – совсем наоборот: она помещает чужеродное в самое сердце давно знакомого. Проблема современного попа не в преобладании в нем эстрадной музыки, а в том, что ее отравляет слащавое нытье донельзя аутентичных инди-артистов. Будь этот мир справедлив, то из всей эстрадной музыки не унылый слезливый Джеймс Блант, не KT Tunstall с ее простенькими и серьезными песенками, а именно Junior Boys были бы в 2006 году на слуху у слушателей по всему миру.

На деле же «So This is Goodbye» звучит словно музыка посреди тундры, а не посреди дороги. Такое впечатление, что путешествие Junior Boys по бескрайним североамериканским просторам не ограничилось полуночными трассами из «Last Exit». Будто огни большого города и кафешки в стиле Эдварда Хоппера с первого альбома остались позади и теперь нас уносит дальше, за пределы даже маленьких городков, в безлюдные пустоши канадского Севера. Или, скорее, будто бы эти пустоши проникли в самое нутро пластинки. В «Идее Севера» Гленн Гульд высказывает мысль, что образ ледяных просторов Севера особенно притягателен для воображения канадцев. На «So This is Goodbye» он проступает не столько в непосредственно осязаемом контенте, сколько в пробелах и умолчаниях – тех элементах, что делают песни с альбома такими, какие они есть.

Расщелин и пустот становится все больше по мере проигрывания альбома. Во второй половине альбома (которую я воспринимаю как «вторую сторону»: очень приятно, что «So This is Goodbye» выстроен как классический поп-альбом, а не забитый бонусами CD) движение вперед рассеивается на дорожки электрооблаков. В заглавном треке вальяжные синтезаторы противопоставлены ничем не разрешающейся настойчивости эйсид-хауса[145] – итоговый эффект напоминает состояние, когда бежишь вверх по едущему вниз эскалатору, мучительно замершему в переходном моменте. На треках «Like a Child» и «Caught in a Wave» характерный для пластинки тревожный арпеджированный синтезатор опутывают клубы атмосферного опиумного пара.

Весь альбом «So This is Goodbye» завязан на интерпретации «When No One Cares» Синатры – это ключ к пониманию курса, взятого на мейнстримную эстрадную музыку (строки «count souvenirs» и «like a child» служат названиями других треков, будто бы эта песня – пазл, а весь альбом – попытка этот пазл сложить). Песни с «So This is Goodbye» соотносятся с жанром хай-энерджи так же, как песни покойного Синатры соотносились с джазовым биг-бендом: что некогда было танцевальной музыкой для широких масс, превратилось в полую пещеру, в пустое пространство для созерцания и одиноких размышлений. В песне «When No One Cares» у Junior Boys вообще нет битов, «бесконечная ночь» на этом треке освещается лишь

[144] В оригинале Фишер использует термин MOR (англ. *middle-of-the-road* – букв.: «середина дороги») – собирательное название «легкой» эстрадной поп-музыки конца 60-х – 70-х годов. Термин обязан английской идиоме, которая подразумевает нечто усредненное, пресное и невыразительное. Нередко используется для характеристики искусства, которое сознательно избегает любой инновационности. – *Примеч. ред.*

[145] В оригинале Фишер использует термин «Forever Now» – условное обозначение идеологии ранней британской рейв-культуры. В отличие от большинства движений, связанных с электронной музыкой, рейв-сообщества концентрировали свое внимание не на будущем, а на «вечном» настоящем. В свою очередь, подобная установка нашла выражение в структурных элементах самого эйсид-хауса – бесконечных билд-апах (короткая часть перед припевом) и арпеджио без разрешения. – *Примеч. ред.*

всполохами реверберированной электронщины – сродни вспышкам умирающих звезд и пульсации фонарного луча, выхватывающего из пещерной темноты сталактиты.

Junior Boys трансформировали звучащую в оригинальной песне меланхолию одинокой толпы – Фрэнк сидит за барной стойкой, уставившись в свой «Виски сауэр», пока влюбленные парочки беззаботно танцуют позади него (или в его воображении), – в горестный шепот посреди пустоши, в беззвучный плач, обращенный к безразличному черному зеркалу озерной глади в холодную полночь. Эта песня столь же бесконечно пустынна, как «September Song» в исполнении The Young Gods, и столь же белоснежна, как «Aura» Майлза Дэвиса. «When No One Cares» – одна из моих любимых песен Синатры, и я услышал ее, наверное, лет 20 назад, но с версией Junior Boys (на фоне которой кататонический ступор оригинала выглядит даже насыщенным) такое чувство, будто я слышу эти строки впервые.

Альбом Синатры «No One Cares» (который можно было смело озаглавить: «Из пентхауса в Сатис-Хаус[146]») можно рассматривать как отражение в поп-музыке литературного модернизма – *эмоциональный* (а не концептуальный) альбом, сборник мнений на определенную тему: отчужденность от гиперсвязанного мира. Стареющий, умудренный жизненным опытом Фрэнк блуждает по маклюэновской пустыне конца 50-х, Элвис уже здесь, «Битлз» еще на подходе («Никому нет дела» – разве речь идет не о подростковой аудитории, которая нашла новые объекты для обожания?), телефон и телевидение предлагают лишь новые сорта одиночества. Альбом «So This is Goodbye» напоминает глобализированную версию «No One Cares»: образы «гостиничных фойе», «торговых центров, где нам больше не бывать» и «домов на продажу» рисуют мир в состоянии постоянного непостоянства (или лучше сказать «шаткости»?). Песни в большинстве своем сосредоточены на теме прощаний и перемен, зациклены на событиях, происходящих в первый или в последний раз. «So This is Goodbye» («Пора прощаться») не случайно стал заглавным треком.

Меланхолия Синатры – это меланхолия (старых) массмедиатехнологий: фонограф и микрофон придавали «экстимность» его пластинкам, которые выражали характерную для космополитизма и урбанизма грусть. «Я облетел самолетом весь мир, / создал новейший мозг IBM, / но с недавних пор я не на шутку подавлен»,[147] – поет Синатра в песне «I Can't Get Started» с альбома «No One Cares». Сегодня авиаперелеты уже не привилегия богатых, а ошеломляющая обыденность для перманентно неприкаянной глобальной рабочей силы. Каждый город превратился в «туристический город», упомянутый в финальном треке «FM» с «So This is Goodbye», ведь в наше время все люди – туристы, даже у себя дома: потому что они постоянно в разъездах, но также потому, что весь мир доступен им в один клик благодаря интернету. Если лучшие альбомы Синатры, подобно полотнам Хоппера, были о том, как городская среда порождает новые формы изоляции (но также: что подобное творческое воплощение личных переживаний есть единственный способ достичь эмоционального единения в разрозненном мире), то «So This is Goodbye» – это реакция на общее место в дискурсе о киберпространстве, что через интернет даже самые удаленные районы можно связать со всем миром (но также: что такое сообщество часто есть просто сборище одиноких душ). Отсюда возникает впечатление, что если «When No One Cares» Синатры была безответным зовом из самого сердца бессердечного Нью-Йорка, то версия Junior Boys – это звонок по цифровым каналам связи откуда-то из окрестностей озера Онтарио. (Термин «киберпространство» придумал канадец – точно ли это совпадение?)

Альбом «So this is Goodbye» полон *тоски путешествий*. Он выражает то, что можно назвать «номадалгия» (англ. *nomadalgia*). Номадалгия, тоска *из-за* путешествий, дополняет

---

[146] Сатис-Хаус – локация из романа Чарльза Диккенса «Большие надежды». Латинское слово «satis» означает «достаточно» – предположительно, обитатели дома с таким названием должны быть довольны своей жизнью в нем. В романе этот дом – символ неоправданных ожиданий. – *Примеч. пер.*

[147] «I've flown around the world in plane / designed the latest IBM brain / but lately I'm so downhearted».

ностальгию, тоску *по* дому, а не противоречит ей. (Какая же связь между номадалгией и хонтологией?) В последнем треке, «FM», как нельзя более уместно упоминаются одновременно «возвращение домой» и радио (не единственная отсылка к этому призрачному средству информации на альбоме), ибо интернет-радио, где местные станции доступны из любой точки земного шара, – это, пожалуй, лучший из возможных объективный коррелят для нашего текущего состояния. Состояния, в котором, как метко сформулировал Жижек, «глобальная гармония и солипсизм странным образом совмещены. Ведь разве наше погружение в киберпространство не идет рука об руку с нашим превращением в монады Лейбница, которые хоть и „без окон“, выходящих прямиком во внешнюю реальность, но отражают в самих себе всю вселенную? Все более мы превращаемся в монады, одиноко взаимодействующие с экраном компьютера, встречающие только виртуальных симулякров, но притом как никогда погруженных в глобальную сеть и одновременно взаимодействующих со всем миром»[148].

[148] *Žižek S.* No Sex, Please, We're Post-Human. URL: https://www.lacan.com/nosex.htm.

НЕЯСНОСТЬ: «КОНТЕНТ» КРИСА ПЕТИ

Сайт Британского института кино / журнала Sight & Sound, март 2010

В какой-то момент в новом неотвязчивом фильме Криса Пети «Контент» мы проезжаем через контейнерный порт Филикстоу. Для меня это было очень странно, так как Филикстоу находится всего в паре миль от места, где я сейчас живу, – снятые Пети кадры могли быть сняты из окна моей машины. Загадочности добавлял тот факт, что Пети никак не обозначает, что это именно Филикстоу; ангары и подъемные краны там выглядят настолько прозаично, что я задумался, не может ли это быть идентичный контейнерный порт в любой другой точке земного шара. Все это лишь подчеркивает формулировки, которыми Пети описывает эти «слепые здания», пока камера проезжает мимо них: «не-места», «скучные сараи», «первые здания новой эпохи», которые делают «архитектуру пережитком прошлого».

«Контент» можно было бы назвать фильмом-эссе, но он более афористический, чем эссеистический. При этом его не назовешь сбивчивым или бессвязным: сам Пети определил «Контент» как «роуд-муви XXI века, эмбиент», и рассуждения о старении, воспитании детей, терроризме и новых медиа сплетаются в нем в структуру, хоть и не линейную, но ни в коем случае не обрывочную.

Для «Контента» ключевым словом будет «correspondence» в разных его значениях: «переписка» и «соответствие». Частично фильм появился из электронной переписки между Пети и двумя его соавторами: Иэном Пенманом (чей текст зачитывает немецкий актер Ханс Цишлер) и немкой Антай Греи (Antye Greie). Текст Пенмана – это ряд размышлений на тему электронной почты как «анонимного, но глубоко личного» неосязаемого способа коммуникации. Некоторые из рассуждений Пенмана сопровождаются изображениями почтовых открыток – ярко выраженная телесность этой устаревшей формы переписки тем более внушительна, что и отправители, и адресаты сегодня уже забыты. Греи тем временем прядет из электронной музыки нити, образуя вокруг фильма некое звуковое бессознательное, в котором термины и идеи из видеоряда и закадрового текста преломляются, экстраполируются и дополняются.

Одной из первых в своем звуковом полотне – которое напоминает наброски неизданных песен – Греи цитирует фразу из знаменитого монолога Роя Батти в фильме «Бегущий по лезвию»: «Если бы ты видел то, что я видел твоими глазами». Эта фраза была важна и для Пенмана в его статьях о звукозаписи, технологиях и призрачном присутствии; здесь мы подбираемся ко второму значению слова «correspondence», которое обыграно в «Контенте»: «соответствия» в смысле связей и ассоциаций. Часть из них Пети акцентирует в своем сдержанно поэтичном закадровом тексте – остальные он предоставляет зрителям находить самостоятельно.

На самом деле один из наиболее приятных аспектов «Контента» – это то, что, в отличие от массы современных телевизионных документальных фильмов, которые невротически забивают зрителя постоянным повторением основного тезиса, Пети доверяет уму зрителя и его способности мыслить. Тогда как для значительной части телевизионного контента сегодня характерна избыточность сочетания картинки и голоса (видеоряд работает как иллюстрация к тексту; закадровый голос лишь комментирует кадры), в «Контенте» немалую роль играют зазоры между картинкой и текстом – то, что не рассказано в (и о) видеоряде.

Привлечение к фильму немецких актера и музыканта, а также многочисленные упоминания Европы в «Контенте» обусловлены детством Пети, часть которого, как мы узнаем из фильма, он, будучи сыном военного, провел в Германии. Но также здесь отразилась давняя мечта Пети о примирении британской культуры и европейского модернизма. Пети назвал «Контент» «неформальным эпилогом» к своему фильму 1979 года «Включенное

радио» (недавно переизданному на DVD Британским институтом кино). Наследуя европейскому артхаусу, фильм «Включенное радио» наметил сближение британского и европейского кинематографа, которое так никогда и не случилось, – сближение, ожидаемое еще арт-поп артистами 1970-х (Kraftwerk, Боуи), чьих хитов полно на саундтреке. Пети мечтал о британском кино, которое, подобно этой музыке, сможет позиционировать себя как европейское не через отторжение Америки, а уверенно вбирая в себя американские веяния. Но это будущее не наступило.

В недавнем интервью Пети сказал: «В конце „Включенного радио“ мы видим, как „машина глохнет у края будущего“, но еще не знаем, что в будущем нас ждет тэтчеризм». Впереди была причудливая, но банальная помесь небывалого и архаичного. Вместо того чтобы, поддав газу, катить по проложенному Kraftwerk автобану, мы вдруг, как Пети говорит в «Контенте», стали «сдавать назад по направлению к будущему, построенному на несуществующем прошлом», а популярный модернизм, к которому относилось и «Включенное радио», заволокло токсичным наркотическим сиропом из ориентированного на потребителей популизма, китчевого «наследия», ксенофобии и американской корпоративной культуры. В свете этого «Контент» – молчаливый, но выразительный укор британскому кино последних 30 лет, которое в своих основных проявлениях (как то: унылый социальный реализм, псевдогангстерское кино, идеальная, как с картинки, костюмированная драма или фантазия на тему среднего класса в Среднеатлантическом регионе) отдалилось от современности. К примеру, в «Ноттинг Хилл» не включили не только бедных и цветных, но также и Уэствей – баллардианскую эстакаду в Западном Лондоне, ныне выступающую символом «современного города, которым Лондон так никогда и не стал».

Но «Контент» – это не просто реквием по упущенным возможностям последних 30 лет. Посредством изумительных, но редко используемых локаций – реди-мейд постфордистских научно-фантастических пейзажей контейнерного порта Филикстоу, жутковатой зоны близлежащего Орфорд Несс, где раздается эхо холодной войны, – «Контент» не только указывает на то, чего британское кино не замечает, но и демонстрирует, каким оно все еще может стать.

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ АНТИКВАРИАТ: «ТЕРПЕНИЕ (ПО ЗЕБАЛЬДУ)»

Журнал Sight & Sound, апрель 2011

Когда я впервые увидел «Сталкер» Андрея Тарковского – его показывали по Channel 4 в начале 1980-х, у меня сразу же возникли ассоциации с пейзажами графства Саффолк, где я проводил каникулы в детстве. Поросшие травой оборонительные сооружения, приземистые башни Мартелло[149], ржавеющие буны, похожие на могильные плиты, – все вместе это напоминало готовые декорации для научной фантастики. В одной из сцен «Терпения (по Зебальду)»[150] – фильма-эссе о книге В. Г. Зебальда «Кольца Сатурна» – театральный режиссер Кэти Уилльямс проводит такую же аналогию, сравнивая демилитаризованные просторы саффолкского побережья с Зоной Тарковского.

Читая «Кольца Сатурна», я надеялся, что роман будет исследовать эти таинственные, нуминозные места. Но обнаружил другое: книгу, которая, по крайней мере на мой взгляд, тащится сквозь Саффолк, особо не вглядываясь в пейзажи; посредственный мизерабилизм, банальное презрение, с высоты которого автор окрестил человеческие поселения ветхими, а незаселенные пространства – гнетущими. Пейзаж в «Кольцах Сатурна» выполняет функцию прозрачной метафоры, каждая локация для автора – лишь повод пуститься в литературные рассуждения, меньше похожие на путевой очерк, чем на поток сознания библиотекаря. Вместо того чтобы обратиться к традиции литературных произведений о Саффолке (Генри Джеймс исследовал графство пешком; его тезка М. Р. Джеймс выбрал его местом действия для двух из самых атмосферных своих рассказов о привидениях), Зебальд тянется к Борхесу и ему подобным. Мой скептицизм усугублялся торжественным культом, который возник вокруг Зебальда подозрительно быстро и готов был рьяно восторгаться его мастерством построения фраз. Зебальд предложил нам достаточно *простую трудность*: анахроничную, антикварную модель «хорошей литературы», которая делала вид, будто многих достижений экспериментальной прозы и популярной культуры XX века попросту не случалось. Нетрудно понять, почему немецкий писатель предпочел перечеркнуть всю середину XX века; и, возможно, многие из формальных анахронизмов в текстах Зебальда – то странное чувство, будто XXI век мы видим сквозь призму сдержанной, но витиеватой прозы эссеиста начала XX века, – возникают как раз из этого желания; и сами его романы имеют своим предметом различные, в конечном счете провальные маневры (сознательные и бессознательные), к которым прибегают люди с поврежденной психикой, чтобы вытеснить травму и создать новые идентичности. Писатель Роберт Макфарлейн назвал Зебальда «постмодернистским антикваром», а неопределенный статус «Колец Сатурна» (что это: автобиография, роман или путевой очерк?) намекает на некую игру, но она никак не проявляется на уровне содержания книги. Зебальду необходимо было сохранять серьезность, чтобы момент «антикварности» сработал. Некоторые кадры Саффолка, выбранные Грантом Джи, вдохновлены черно-белыми фотографиями из иллюстраций к «Кольцам Сатурна». Но эти фото были хитроумно подредактированны: Зебальд копировал их раз за разом, пока не добился желаемой зернистости.

---

[149] Сеть «башен Мартелло» была построена в самом начале XIX века для охраны британского побережья от возможного нашествия Наполеона. В башне Мартелло недалеко от Дублина начинается действие романа Джеймса Джойса «Улисс». – *Примеч. ред.*

[150] Английское название «Patience (After Sebald)», что переводится, скорее, «Терпение (вслед за Зебальдом)», однако на русском уже несколько лет используется данный перевод. – *Примеч. ред.*

Премьера фильма Джи состоялась в рамках уик-энда мероприятий, блистательно организованного Гаретом Эвансом из «Artevents», под заголовком «По следам Зебальда: Место и новое очарование» в культурном центре «Снейп-Молтингс» близ Олдборо, графство Саффолк. Однако романы Зебальда встраиваются в дискуссию о месте и очаровании весьма неуклюже: в них больше говорится о смещении и разочаровании, а не наоборот. В «Терпении (по Зебальду)» художница Тасита Дин замечает, что только дети по-настоящему чувствуют, что такое дом. Взрослых все время преследует понимание, что их жилище ненадежно и непостоянно, и особенно это касается самого Зебальда – немецкого писателя, прожившего большую часть жизни в Норфолке.

«Терпение (по Зебальду)» Джи снял после документалок о Radiohead и Joy Division. Как он сказал Макфарлейну, смещение фокуса с рок-музыки на литературу было для него естественным, как для любого человека, чье мировосприятие формировалось под влиянием британской музыкальной культуры 1970-х. Джи утверждает, что если бы Зебальд писал в 1970-х, то его имя, несомненно, мелькало бы на страницах NME вместе с именами прочих светил литературы авангарда. Джи начал читать Зебальда в 2004-м по рекомендации друга, писателя-романиста Джеффа Нуна. Несколько гномическое название фильма осталось от более ранней версии режиссерского видения итоговой картины. Сейчас название вызывает ассоциации со временем, замедляющим свой бег посреди саффолкских пейзажей, с освобождением от городской суеты, но на самом деле это отсылка к отрывку из романа Зебальда «Аустерлиц»: «Аустерлиц сказал мне, что иногда он часами сидит и раскладывает эти или другие фотографии, которые достает из своих запасов, изображением вниз, как раскладывают пасьянс[151], и что он всякий раз потом удивляется увиденному, когда по одной открывает их, а затем перемещает, составляя ряды по обнаруживающемуся семейному сходству или изымая какие-то снимки из игры до тех пор, пока ничего не остается, кроме серой поверхности стола, или не наступает момент, когда он, устав от мыслей и воспоминаний, чувствует необходимость прилечь на оттоманку»[152].

Изначально Джи планировал сделать фильм о не-местах из произведений Зебальда: гостиничных номерах или залах ожидания, где персонажи предаются размышлениям, беседуют или переживают эмоциональный кризис (Аустерлица ошеломляющее осознание его собственной идентичности настигает тоже в зале ожидания вокзала Ливерпуль-стрит). Однако в итоге все внимание Джи сосредоточилось на книге, в которой центральное место, по крайней мере с виду, занимает один-единственный пейзаж.

Джи практически все снимал сам, используя для съемок конвертированную 16-миллиметровую камеру Bolex. Ему было нужно оборудование, способное выдать, как он объяснял, «более тесные» кадры, «ограниченные полем зрения одного персонажа». Джи считает «Терпение (по Зебальду)» фильмом-эссе и относит его к традиции работ Криса Пети и трилогии Патрика Кейллера о Робинзоне. Но когда я заметил, что в «Терпении» нет единого голоса рассказчика, характерного для фильмов-эссе Пети или Кейллера, Джи ответил самоуничижительно. Он пробовал включать себя в свои фильмы, но никогда не был доволен результатом: его голос звучал плохо, актерская игра была неубедительна, а тексты он писал слабо. Поэтому в «Терпении», как и в фильме о Joy Division, историю рассказывают другие: Макфарлейн, Дин, Иэн Синклер, Пети, критик Марина Уорнер и художник Джереми Миллар. Миллар дал фильму один из наиболее мистических его кадров. Когда он поджег фейерверк в память о Зебальде, дым неожиданно принял форму лица Зебальда – эту деталь Джи акцентирует в фильме, накладывая поверх кадра, сделанного Милларом, медленно проявляющийся портрет писателя.

---

[151] Английское слово «patience» означает одновременно и «терпение», и «пасьянс» – на этом строится игра слов в оригинальном названии фильма. – *Примеч. пер.*

[152] *Зебальд В. Г.* Аустерлиц. М.: Новое издательство, 2015. С. 150.

На симпозиуме «К новому очарованию» сразу несколько докладчиков признались, что помнили «Кольца Сатурна» не совсем верно. Отчасти это уместно, ведь ложные воспоминания могли быть основной темой Зебальда; но я подозреваю, что к культу вокруг «Колец Сатурна» имеет отношение иной тип ошибочных воспоминаний: книга подталкивает читателей к тому, чтобы галлюцинировать текст, которого нет, но который соответствует их пожеланиям (читать модернистский путевой очерк или роман, идеально раскрывающий пейзаж Саффолка) лучше, чем это делает реальный роман Зебальда. Сам фильм «Терпение (по Зебальду)» тоже не совсем верно воссоздает «Кольца Сатурна», в ряде случаев неоспоримо искажая расставленные в романе акценты и приоритеты. В «Кольцах Сатурна» фокус часто (к сожалению) смещается с Саффолка, когда Зебальд начинает следовать каким-то своим ассоциативным цепочкам. Фильм же, напротив, в массе своей состоит из кадров саффолкского пейзажа: вересковой пустоши, где на мили вокруг ни души, осыпающихся утесов близ погибшего города Данвич, загадочного Орфорд Несс, где таинственные пагоды молчаливо возвышаются над по сей день засекреченными военными экспериментами времен холодной войны. Рассуждения Зебальда, озвученные в «Терпении» Джонатаном Прайсом, связаны с визуальными образами куда менее однозначно, чем рассуждения в книге. Некоторые из участников симпозиума, которые повторяли маршрут пешего путешествия Зебальда (включая самого Джи), признались, что им не удалось достичь мрачного, траурного настроения автора: пейзаж оказался чересчур будоражащим, почва его величественных пустошей не смогла взрастить в душе угрюмое зерно. Беседуя с Робертом Макфарлейном после показа фильма, Джи сказал, что Зебальд не обязательно продвигался по этому маршруту. Джи имел в виду, что не важно, прошел ли Зебальд точно по описанному в «Кольцах Сатурна» маршруту за один раз или нет, – роман мог быть написан по следам нескольких разных путешествий, предпринятых на протяжении какого-то периода времени. Но я не мог также не интерпретировать высказывание Джи иначе: что Зебальду было не обязательно *вообще* ходить по этому маршруту; что «Кольца Сатурна» не имеют тесной связи с саффолкской природой и книга могла бы быть написана, даже если бы Зебальд и вовсе не посещал Саффолк.

Так считал Ричард Мейби, который на симпозиуме «К новому очарованию» выступил в роли Фомы неверующего. Мейби (который пишет и снимает передачи о дикой природе вот уже 40 лет и чья последняя книга «Сорняки» имеет великолепный подзаголовок «Как бродячие растения проникли в цивилизацию и изменили наше представление о природе»[153]) заявил, что Зебальд виновен в антропопатизме[154]. Мейби сказал, что, читая «Кольца Сатурна», он чувствовал, будто автор принизил достоинства его близкого друга; исходив за свою жизнь Саффолк вдоль и поперек, Мейби не узнавал его в описаниях Зебальда. Но возможно, проблема как раз в том, что Зебальд недостаточно повинен в антропопатизме, вместо этого он окрасил пейзаж собственными страстями, как Томас Харди сделал с Уэссексом, сестры Бронте с Йоркширом, и не так давно музыкант Ричард Скелтон поступил так с болотами Ланкашира: Зебальд использовал Саффолк как своего рода пятно Роршаха, как триггер для ассоциативного ряда, который отталкивается от пейзажа, а не коренится в нем. Как бы то ни было, Мейби хотел увидеть столкновение с природой во всей ее нечеловеческой сущности. Он походил на адепта философии Делёза, когда разглагольствовал о «родственной гетерогенности» и «независимой поэзии» микроэкосистем, которые можно обнаружить в отпечатке коровьего копыта, говорил о необходимости «мыслить, как гора» и с одобрением цитировал строки Вирджинии Вулф о «философствующей и мечтающей земле». Меня поразило сходство между тем, что Мейби говорил о природе, и тем, как Патрик Кейллер называл лишайники «нечеловеческим

---

[153] *Mabey R.* Weeds: How Vagabond Plants Gatecrashed Civilisation and Changed the Way We Think About Nature. London: Profile Books, 2010.

[154] Антропопатизм – наделение предметов и явлений реального или вымышленного мира свойствами психики человека. Характерен, в частности, почти для всех религий. – *Примеч. ред.*

разумным видом» в фильме «Робинзон в руинах». Фильм Роберта Макфарлейна «Дикие места Эссекса» («The Wild Places of Essex»), снятый для BBC и входивший в программу симпозиума «К новому очарованию», исследовал «неизведанную страну вблизи нас» и тоже перекликался с предложенным Мейби видением природы, цветущей буйным цветом в заброшенных человеком или неприветливых к нему местах. (Фильм Макфарлейна сейчас выглядит как побратим чудесного фильма Джульен Темпл «Секреты нефтяного города», который укоренил лихорадочный ритм-энд-блюз от Dr. Feelgood в лунном ландшафте Канви-Айленда.) Я отношусь к Зебальду скептически, но «Терпение (по Зебальду)» пришелся мне по душе, так как (вопреки Зебальду) он изображает дикую природу Саффолка. Вместе с тем этот сдержанный, но мощный фильм заставил меня усомниться в собственном скептицизме и заново обратиться к романам Зебальда в надежде найти там то, что очевидно другим, но что до сих пор ускользало от меня.

ПОТЕРЯННОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ: «НАЧАЛО» КРИСТОФЕРА НОЛАНА

Из «Film Quarterly», том 64, № 3 (2011)

В прорывном триллере Кристофера Нолана о потере памяти «Помни» (2000) главный герой по имени Ленни, обладатель травмы головы и множества татуировок, ведет следующий любопытный диалог с детективом:

> ТЕДДИ. Взять, к примеру, твое досье. Ты не задумывался, кто из него вынул двенадцать страниц?
> ЛЕОНАРД. Ты, наверное.
> ТЕДДИ. Нет, это не я, это был ты.
> ЛЕОНАРД. Зачем это мне?
> ТЕДДИ. Чтобы создать себе неразрешимую головоломку.

Как и Ленни, Кристофер Нолан – мастер создавать неразрешимые головоломки. Двуликость (и в смысле обмана, и в смысле удвоения) – постоянный атрибут его работ. Дело не только в том, что фильмы Нолана – *про* двуликость; они сами по себе двуликие и затягивают зрителей в лабиринты неопределенности.

В фильмах Нолана прослеживается некая зацикленность, когда определенный набор повторяющихся элементов (травмированный герой и его антагонист; мертвая женщина; сюжет, включающий манипуляции и обман) перетасовывается в разных комбинациях. Далее режиссер еще сильнее смешивает эти нуарные тропы до состояния некоего неонуара. Нолан называет «Сердце Ангела» (1987) и «Подозрительные лица» (1995) знаковыми для себя фильмами (он упоминает их оба в интервью с оригинального DVD-фильма «Помни», особо выделяя фильм Паркера как источник вдохновения), но помимо этого в его работах заметны параллели с метадетективной прозой Роб-Грийе и Пола Остера. Можно наблюдать сдвиг от эпистемологических вопросов, поднимаемых ненадежными рассказчиками, к более общей онтологической неопределенности, когда сущность всего художественного мира оказывается под сомнением.

«Помни» в этом смысле особенно показателен. На первый взгляд загадка фильма разрешается относительно просто. Ленни, который из-за своей антероградной амнезии не способен сохранять новые воспоминания, «создает себе неразрешимые головоломки», чтобы бесконечно преследовать убийцу своей жены, даже после того, как Ленни уже его убил. Но, многократно пересмотрев фильм, критик Энди Клейн в своей статье для Salon.com с выразительным названием «Все, что вы хотели знать о фильме „Помни“» признал, что не смог вычислить, что же «на самом деле» произошло до начала фильма. Любое объяснение тем или иным образом нарушает определенные «правила» функционирования недуга Леонарда – не только те правила, которые разъясняет сам Леонард, но и те, которые зритель наблюдает по ходу действия фильма. Для метода Нолана эти правила играют ключевую роль. Если «Помни» – своего рода невозможная фигура, то ее невозможность зиждется не на онтологической анархии, где все дозволено, а на выстроенной системе правил, которые нарушаются определенным образом, – сходным образом особый эффект полотен Эшера рождается не из игнорирования законов перспективы, а из ее деформации.

Тем не менее Нолан утверждает, что его фильмы, сколь бы неразрешимыми они ни казались, всегда базируются на конкретной истине, которую сам он знает, но открывать не намерен. Вот что он говорил о фильме «Начало» в интервью журналу Wired: «Я всегда был убежден, что, если ты делаешь фильм с элементом неясности, в его основе должно лежать логичное объяс-

нение. В противном случае фильм будет противоречить сам себе или же выйдет таким шатким, что зритель почувствует себя обманутым. Неясность должна проистекать из неспособности самого героя понять происходящее – и из идентификации зрителя с героем». Когда в интервью Роберт Каппс говорит Нолану, что у концовки фильма может быть несколько разных объяснений и «правильного ответа» не существует, то режиссер резко возражает: «Нет, я знаю ответ». Однако комментарии Нолана могут нарочно вводить нас в заблуждение; к тому же, если сотня лет культурологических исследований чему-то нас и научила, так это тому, что намерения автора могут котироваться разве что как дополнительный (пара)текст, но ни в коем случае не как непреложная истина. В конце концов, о чем все фильмы Нолана, если не о зыбкости любой главенствующей позиции? В них полно моментов, когда манипулятор (тот, кто смотрит, пишет, повествует) становится объектом манипуляции (тем, на кого смотрят, о ком пишут или рассказывают со стороны).

В «Начале» Кобб – «извлекатель», специалист по промышленному шпионажу особого типа, который подразумевает проникновение в сны людей и кражу их секретов. Их с командой нанимает сверхбогатый бизнесмен Сайто с целью проникнуть в сон Роберта Фишера, наследника гигантской энергетической корпорации. Но на этот раз команде нужно не извлечь информацию, а сделать нечто, как говорит нам фильм, намного более трудное: внедрить в сознание Фишера идею. Эффективность Кобба как похитителя снов подрывает проекция его покойной жены Мол, которую он теперь, как неизлечимую болезнь, привносит с собой в любой сон. Мол умерла в результате психотического эпизода. Они с Коббом создали себе уединенное любовное гнездышко в «недостроенной зоне сна», которую воры снов называют «Лимб». Но когда Мол слишком сильно привязалась к их виртуальному убежищу, Кобб «внедрил» в ее разум мысль, что мир, в котором они живут, не настоящий. Как с горечью замечает Кобб, нет ничего более живучего, чем идея. Даже после ее возвращения в тот мир, который Кобб считает реальным, Мол по-прежнему одержима мыслью, что все вокруг нереально, поэтому она выбрасывается из окна отеля, чтобы вернуться в мир, который считает реальным она. Фильм строится вокруг того, как Кобб справляется с последствиями этой травмы: чтобы внедриться к Фишеру, Кобб должен сначала спуститься в Лимб и одолеть Мол. Он достигает этого, признав свою вину в смерти Мол и одновременно отвергнув проекцию Мол как блеклую копию своей покойной жены. Изгнав проекцию Мол и успешно завершив миссию во сне, Кобб наконец может вернуться к своим детям, с которыми он был разлучен. Но такая концовка подозрительно напоминает фантазию, где сбываются все мечты, и вероятность того, что на деле Кобб, возможно, псих, который перепутал реальность со сном и застрял на каком-то из уровней сновиденческого лабиринта, делает «Начало» глубоко неоднозначным. Комментарии Нолана неизменно поддерживают эту неоднозначность. «Мне хочется верить, что Кобб вернулся к своим детям», – сказал Нолан Роберту Каппсу.

Перифразируя Тедди из «Помни», фильмы Нолана затрагивают тему «успокоительного самообмана». Но на деле все даже хуже. Одно дело врать себе, и совсем другое даже не знать, врешь ты себе или нет. Возможно, это как раз случай Кобба из «Начала», и примечательно, что в интервью журналу «Wired» Нолан говорит: «В эмоциональном плане самое главное, что в конце Кобб даже не смотрит на крутящийся волчок. Ему все равно». Может быть, безразличие к тому, врем ли мы самим себе, и есть цена счастья – или, по крайней мере, цена освобождения от нестерпимых душевных мук. В этом отношении Дормера из «Бессонницы» (2002) можно назвать антиподом Кобба. Его бессонница (и, соответственно, невозможность видеть сны) коррелирует с утратой им способности привычно убеждать самого себя в том, кто он есть. После того как Дормер убивает своего напарника, его личность обрушивается в ужасающую эпистемологическую пустоту, превращаясь в неоткрываемый черный ящик. Он просто не знает, намеревался он убить своего напарника или же нет (так же, как Борден в «Престиже» не может вспомнить, каким узлом он связал жену Энжиера в ту ночь, когда она погибла, не

сумев освободиться во время трюка с погружением в воду). Но в мирах Нолана мы не просто врем себе; мы также ошибочно полагаем, что у нас есть личность. Но личность неотделима от вымысла. В «Помни» Ленни буквально пишет сам (на) себе, но факт того, что он может написать сценарий для будущих версий себя, шокирующе наглядно демонстрирует отсутствие у него цельной личности – сизифов труд Ленни одновременно иллюстрирует это откровение и пытается его избежать. Финал «Начала» намекает нам на то, что старания Кобба и его кажущееся воссоединение с детьми могут быть вариацией на ту же тему: если «Помни» – это «Ад», то «Начало» – «Чистилище».

«Стремление переписывать себя, выдумывать себе убедительный образ, присутствует в каждом», – пишет Кристофер Прист в своем романе «Гламур». Ничуть не удивительно, что Нолан адаптировал один из романов Приста для большого экрана, ведь между методами и интересами этих двоих прослеживаются явные параллели. Романы Приста – это тоже «неразрешимые головоломки», в которых писательство, биография и психоз вплавляются друг в друга, давая почву для постановки тревожащих ум онтологических вопросов о памяти, личности и художественном вымысле. Представление о разуме как об информационном пространстве, в которое можно проникнуть, неизбежно навевает ассоциации с «согласованной галлюцинацией» киберпространства Гибсона, но идея общих снов идет еще из удивительного романа Приста «Сон о Уэссексе» 1977 года. В романе Приста группа исследователей-добровольцев с помощью «проектора снов» входит в совместный сон об Англии (тогда) будущего. Подобно подсевшим на совместные сны наркоманам, которых мы видим в одной из самых наводящих на размышления сцен «Начала», некоторые персонажи «Сна о Уэссексе» неизбежно предпочли виртуальную среду реальному миру и, в отличие от Кобба, решили остаться там. Разница в подходах к идее общего сна в 1977 и 2010 годах многое говорит нам о контрасте между социал-демократией и неолиберализмом. Если в «Начале» технология совместных сновидений, подобно интернету, – это военная разработка, нашедшая коммерческое применение, то у Приста проект совместных сновидений принадлежит государству. Уэссекский мир сна лиричный и томный – в нем еще слышны отголоски психоделии 60-х. Небо и земля по сравнению с шумом и яростью «Начала», где сознание – милитаризованная зона.

«Начало» (не слишком удовлетворительно) совмещает интеллектуальные и метафизические загадки «Помни» и «Престижа» (2006) с крупнобюджетными перестрелками в духе «Бэтмена: Начало» (2005) и «Темного рыцаря» (2008). Проблема заключается в затянутых экшн-сценах, которые смотрятся не более чем дежурно. Местами кажется, будто вся суть «Начала» в том, чтобы по-барочному изощренными предпосылками обосновать обилие безмозглого экшна. Неблагосклонный зритель может решить, что сложная онтологическая структура «Начала» целиком была сконструирована, чтобы оправдать клише боевиков, такие как неправдоподобное количество действий, что персонажи успевают совершить в фургоне, падающем с моста в реку. Блогер Карл Невилл жалуется, что «Начало» – это всего лишь «три скучных боевика, идущих одновременно». «Что могло бы стать обворожительно головокружительным путешествием в невозможные миры один другого фантастичнее, не говоря уже о лимбе чистого бессознательного, куда ныряют двое главных героев, – замечает Невилл, —

> в итоге выглядит совершенно как череда боевиков, один внутри другого. „Реальность“ по всему напоминает фильм о глобализации: действие скачет из Токио в Париж, оттуда в Момбасу и в Сидней вслед за командой условно порядочных технических гениев, вынужденных жить вне закона; все это щедро сдобрено аэросъемками городских пейзажей и экзотических местностей. Первый уровень сна – это, по сути, „Идентификация Борна“… дождь, серость, город. Второй уровень – это „Матрица“: рукопашные бои в невесомости среди модернистских интерьеров отеля; третий уровень оказывается унылым

> фильмом о Бонде из 70-х, а необузданный Ид – разрушающимся городским пейзажем»[155].

Снежные сцены из «третьего уровня», по крайней мере, напоминают одну из наиболее визуально примечательных частей «бондианы» – «На секретной службе Ее Величества» 1969 года, – но трудно не согласиться с Невиллом насчет обманутых ожиданий. Вместо того чтобы постепенно набирать обороты и наращивать сложность метафизической канвы, фильм на всех парах мчится к разочаровывающей развязке. Продуманный план, включавший «архитектора сна» Ариадну, бесцеремонно отбрасывается, когда ей велят забыть про лабиринт и «найти кратчайший сквозной путь». Как только Ариадна и сам фильм удовлетворяют эти требования, кажется, будто законы экшн-триллера насквозь проламывают хитросплетения загадок в нарративе Нолана и делают это с деликатностью товарного поезда, ворвавшегося в декорации мегаполиса в одной из предыдущих сцен.

Невилл прав, говоря, что «Начало» очень далеко от «обворожительно головокружительного путешествия в невозможные миры один другого фантастичнее», но стоит задуматься, почему Нолан проявил подобную сдержанность. (Его скупость так исключительно резко контрастирует со стилистическими излишествами вещей вроде «Милых костей» (2009) Питера Джексона, где прицел был на фантастичное и невозможное, но в итоге вместо лиричного сновидения получился парад CGI-онанизма.) В «Начале» сразу же кажется странным то, насколько *не по-сновиденчески* выглядят там сны. Трудно не рассматривать Нолана в «Начале» как своего рода Хичкока-наоборот: если Хичкок брал сюрреалистичные локации в духе полотен де Кирико и приспособлял их к декорациям триллера, то Нолан берет стандартные экшн-сцены и переоборудует их в сновидения. Кроме одной сцены, где стены будто бы смыкаются вокруг Кобба, пока его преследуют (что интересно, это происходит в фильме на уровне так называемой «реальности»), искажения пространства в «Начале» не похожи на то, как пространство обычно расширяется или схлопывается во сне. Там нет ничего наподобие странных сопредельностей или несокращающихся расстояний, которые мы видим у Уэллса в «Процессе» (1962) – фильме, который, возможно, лучше, чем любой другой, передает жутковатые локации, характерные для тревожного сна. В одной из наиболее нашумевших сцен «Начала», когда Ариадна заставляет Париж сложиться вокруг них с Коббом, она ведет себя скорее как CGI-инженер при создании сцены, чем как человек в процессе сновидения. Это демонстрация технического мастерства, в ней нет ни грамма таинственного. Тем временем сцены в Лимбе – словно инверсия «Сюрреализма без бессознательного» Фредрика Джеймисона: в них бессознательное без сюрреализма. Мир, который Кобб и Мол «создают» из воспоминаний, выглядит так, будто PowerPoint-презентацию истории любви перегнали в нечто вроде симуляции сквозного коридора: абсолютное отсутствие в ней очарования слегка пугает, а солипсическая пустота внушает тихий ужас. Где прежде было бессознательное, да будет CGI.

В нашумевшем блог-посте Девин Фарачи утверждает, что весь фильм целиком является метафорой кинопроизводства: Кобб в ней режиссер, Артур – продюсер, Ариадна – сценарист, Сайто – «корпоративный толстосум, мнящий себя частью игры», а Фишер – зритель[156]. «Как режиссер Кобб организует для Фишера увлекательное, впечатляющее и волнительное путешествие, – пишет Фарачи, – которое приводит его к пониманию самого себя. Кобб – режиссер с большой буквы… он дает экшн, он дает зрелищность, но он также дает глубину смысла, человечность и эмоцию». На деле как режиссер Кобб довольно посредственен (надо полагать, самому Нолану он в мастерстве уступает); как замечает Невилл, «путешествие» Фишера про-

---

[155] В блоге «The Fullfillment* Centre»: Still trying to throw your arms around the world son?, July, 2010 // The Fullfillment* Centre. URL: http://theimpostume.blogspot.com/2010/07/inception-takes-long-time-get-going-and.html.

[156] *Faraci D.* Never Wake Up: The Meaning and the Secret of Inception // Chud. 2010. URL: https://chud.com/24477/never-wake-up-the-meaning-and-secret-of-inception/.

водит его сквозь череду стандартных для боевиков декораций, едва ли «увлекательных, впечатляющих и волнительных» – разве что в самых общих чертах. Что важно и показательно, такое преувеличение Фарачи звучит как выдержка из рекламной презентации Кобба и его команды; точно так же, когда сам Кобб и остальные воспевают «творческий» процесс проектирования сна («Можно создавать миры, которых никогда не было!»), они будто бы зачитывают рекламный буклет или реплики из корпоративного видео. Сцены, где команда готовится к внедрению в сон Фишера, с тем же успехом могли бы быть сняты, чтобы передать гнетущую бессодержательность самой концепции «творческих индустрий». Они смотрятся как фантазии отдела маркетинга о роде собственной деятельности: как взгляд изнутри головы какого-нибудь участника шоу «Ученик» («The Apprentice»[157]). Как бы то ни было, «Начало» кажется не столько метаразмышлением о силе кино, сколько отражением того, как кинематографические приемы, наслаиваясь друг на друга, являют собой банальный спектакль, который (совмещая в себе бизнес-мачизм, стандарты индустрии развлечений и безудержный хайп) беспрецедентно господствует над нашими трудовыми буднями и нашими снами.

Без сомнения, именно эта всеобъемлющая атмосфера размышления, обобщенной симуляции и заставляет Фарачи утверждать, что «„Начало" – до такой степени сон, что даже сама идея совместных снов – тоже сон. Дом Кобб – не извлекатель. Он не может проникать в чужие сны. Он не скрывается от корпорации Кобол. В какой-то момент он сам себе это говорит голосом Мол, которая является проекцией его собственного подсознания. Она спрашивает, насколько реальным ему кажется мир, где его всюду преследуют безликие корпоративные головорезы». Момент, когда Мол говорит все это Коббу, напоминает сцену из фильма Верховена «Вспомнить всё» (1990), в которой психиатр пытается убедить Куэйда в исполнении Арнольда Шварценеггера, что тот переживает психотический эпизод. Но «Вспомнить всё» проводит четкую границу между повседневной личностью Куэйда-строителя и его ролью секретного агента в самом сердце межпланетной борьбы (границу, которую фильм очень быстро смазывает); «Начало» же рисует Кобба лишь как типичного героя: красивого, элегантного, но измученного проблемами. Если, как утверждает Фарачи, Кобб не извлекатель и не скрывается от безликих корпоративных головорезов, тогда кто же он? «Реальный» Кобб в таком случае был бы неизвестным «X» за пределами очерченного в фильме лабиринта реальности – пустой фигурой, которая идентифицируется с коммерчески выгодным вымышленным Коббом (и идентифицируется как Кобб); другими словами, это были бы мы с вами, настолько насколько фильму удалось нас интерпеллировать.

Это подводит нас к еще одному различию между «Началом» и его вдохновленными Филипом Диком предшественниками из 80-х и 90-х, такими как «Видеодром» (1983) и «Экзистенция» (1999). В «Начале» ничтожно мало «проступает» реальность, запутывая онтологическую иерархию, в отличие от упомянутых ранних фильмов, где это неотъемлемый атрибут: на протяжении «Начала» и зрителю, и персонажам удивительно легко отслеживать, где они находятся в онтологической архитектуре фильма. Когда напарник Кобба Артур тренирует Ариадну, он водит ее по виртуальной модели невозможной лестницы Пенроуза. Однако на первый взгляд «Начало» примечательно тем, что, казалось бы, обходит вниманием любые парадоксальные локации в духе Эшера. Все четыре уровня реальности остаются четко различимыми, и причинная связь между ними остается согласованной. Но эта очевидно стабильная иерархия может быть нарушена тем самым объектом, на котором в дискуссиях вокруг концовки фильма было сфокусировано много внимания: речь о волчке – «тотеме», который Кобб, по идее, использует, чтобы определить, в реальности он находится или во сне. Если волчок крутится и не падает, то

---

[157] Американское реалити-шоу, где участники меряются своими предпринимательскими способностями. Медийная известность Дональда Трампа началась и поддерживалась участием в этом шоу – Трамп был его ведущим на протяжении первых 14 сезонов. – *Примеч. пер.*

Кобб спит. Если падает, то нет. Многие отметили ненадежность этой так называемой проверки. В лучшем случае она может разве что установить, что Кобб находится не в своем собственном сне, ведь что может помешать его спящему разуму симулировать свойства настоящего волчка? Кроме того, в хронологии фильма волчок (этот якобы символ эмпирической реальности) впервые появляется как виртуальный объект, когда Мол прячет его внутри кукольного домика в Лимбе. И не надо забывать, что тотем – это объект веры (стоит мимоходом заметить, что в фильме много отсылок к вере).

Связь волчка с Мол (в сети спорят о том, Коббу или Мол он принадлежал изначально) тоже заставляет задуматься. И Мол, и волчок символизируют конкурирующие версии Реального. Для Кобба волчок знаменует традиционное для англосаксонского эмпиризма представление о реальности как о чем-то осмысленном, осязаемом. Мол же, напротив, олицетворяет психоаналитическое Реальное: травму, которая подрывает любые попытки поддерживать стабильное ощущение реальности и которую субъект невольно носит с собой повсюду, куда бы он ни шел. (В недобром, неизбывном, настойчивом присутствии Мол слышатся отголоски стойких, печальных проекций, преследовавших обитателей космической станции в «Солярисе» (1972) Тарковского.) Не важно, на каком «уровне реальности» находится Кобб, Мол и волчок всегда будут там. Но если волчок как бы «принадлежит» к «высшему» уровню реальности, то Мол «принадлежит» к «низшему» уровню – любовному лимбу, от которого Кобб отрекся.

Мол сочетает в себе две роли, которые до этого всегда были размежеваны в фильмах Нолана: антагониста-двойника и объекта горя. В дебютном фильме Нолана «Преследование» (1998) антагонистом-двойником безымянного протагониста является вор с таким же именем, как у главного героя «Начала». Тема антагониста-двойника нигде не подана так явно, как в нолановском ремейке «Бессонницы» и в «Темном рыцаре» – эти фильмы много внимания уделяют близости между заявленным главным героем и его соперником, который не укладывается в рамки добра и зла. Тем временем нолановская адаптация романа Кристофера Приста «Престиж» – это, по сути, фильм, где ключевую роль играет антагонизм, но нет единого протагониста: к концу фильма фокусники Энжиер и Борден во многих смыслах удваиваются, а их борьба друг с другом определяет и уничтожает их обоих. Чаще всего источником такого двойного антагонизма выступает горе. Горе само по себе – это неразрешимая загадка, и в том, чтобы превратить антагониста в объект горя, есть некая (психическая) экономия, потому что работа горя состоит не только в оплакивании утраты, но также и в том, чтобы сопротивляться глубокому нежеланию объекта оставить тебя в покое. Но в случае Кобба горе какое-то плоское; само по себе оно неубедительно и выглядит как стандартная характеристика персонажа, нужная для сюжета. Оно словно замещает что-то еще, другую печаль – утрату, на которую фильм намекает, но не может назвать прямо.

Один аспект этой утраты связан с бессознательным, и здесь мы можем воспринимать сценарий Нолана вполне буквально. Тем, кто увлекается психоанализом, постоянные упоминания в фильме «подсознания» (вместо бессознательного) наверняка раздражали, но это могла быть чрезвычайно говорящая оговорка по Фрейду. Карта местности, которую рисует «Начало», уже не похожа на классическое бессознательное, безликую фабрику, описанную в психоанализе, как говорит Жан-Франсуа Лиотар, «с помощью странных городов или краев, таких как Рим, таких как Египет, каковыми являются „Тюрьмы“ Пиранези или „Другие миры“ Эшера»[158]. Аркады и гостиничные коридоры «Начала» – в самом деле атрибуты глобализированной столицы, и они запросто могут достать до прежних глубин того, что раньше было бессознательным. Там нет ничего чуждого, никаких чужих мест – лишь «подсознание» перегоняет по

[158] *Лиотар Ж.-Ф.* Либидинальная экономика. М.; СПб.: Изд-во Ин-та Гайдара; Ф-т свободных искусств и наук СПбГУ, 2018. С. 280.

кругу хорошо знакомые образы из суррогатного психоанализа. Так что вместо зловещих загадок бессознательного нам предлагают облегченную версию эдипова конфликта, разыгрывающуюся между Робертом Фишером и проекцией его покойного отца. Их встреча шаблонна, в ней все разжевано и нет ни тени поведенческих странностей, которые придают случаям из очерков Фрейда особую силу. Псевдофрейдизм давно был переварен ныне вездесущей индустрией рекламы и развлечений, ибо психоанализ уступил дорогу психотерапевтическим приемам самопомощи, распространяемым через СМИ. «Начало» можно рассматривать как инсценировку этого процесса вытеснения психоанализа, где победа Кобба над проекцией Мол и его самовнушение, что она лишь фантазматическая копия его покойной жены, выглядят почти как пародия на грубый прагматизм психоанализа.

Вопрос, спит Кобб в конце фильма или нет, оказывается слишком прост. Есть еще вопрос, в *чьем* сне он может находиться, если не в своем собственном. Старая фрейдистская парадигма, конечно, и из этого делала проблему, но там проблема была в том, что эго не хозяин в собственном доме, так как бессознательное постоянно разбивает субъект надвое. В «Начале» эго все еще хозяин в доме, но на этот раз виной тому вездесущие хищные щупальца коммерции. Сны перестали быть местом для проработки личных психопатологий и стали пространством для выяснения банальных конфликтов интересов конкурирующих корпораций. В фильме «милитаризованное подсознание» превращает адскую спешку и ленивое равновесие былого бессознательного в паническое преследование и утешительный фамилизм: на работе вас преследуют бандиты из видеоигр, а потом вы расслабляетесь на пляже с детьми, строя замки из песка. Это еще одна причина, почему сны в «Начале» так не похожи на сны. Ведь, в конце концов, это вовсе не «сны» в традиционном понимании. Сконструированные виртуальные пространства снов в «Начале» с их ступенчатыми «уровнями» явно больше напоминают видеоигру, чем сновидения. В эпоху нейромаркетинга над нами господствуют, как назвал их Дж. Г. Баллард, «вымыслы всех мастей»: внедренная в мозг литература от брендинговых, рекламных агентств и производителей игр. Все это делает одну из предпосылок «Начала» (что внушить кому-то идею – сложная задача) несколько странной. Ведь разве не на внушение большей частью направлен когнитивный труд позднего капитализма?

Ближе к началу фильма Артур и Кобб говорят Сайто: для успешного внедрения субъект должен быть уверен, что внушенная ему идея – его собственная. Психотерапевтические заветы по самопомощи – которые Кобб подтверждает в финале фильма – могут оказать неоценимую услугу в этом идеологическом предприятии. Как утверждает Ева Иллуз в ходе рассуждений о той самой конверсии психоанализа в самопомощь, которую иллюстрирует «Начало»: «Если мы втайне желаем страдать, то мы сами можем быть ответственны за облегчение этого страдания… Современное наследие Фрейда состоит в том, что (какая ирония) мы целиком и полностью хозяева в своем собственном доме – даже когда, или, может быть, в особенности когда этот дом горит»[159]. Но наше страдание, как и наши сны, машины и холодильники, – это результат работы множества неизвестных рук. Возможно, по итогу «Начало» – именно о таком безличном горе. Ни оптимистичная с виду концовка, ни лихой отвлекающий экшн не способны развеять невнятный, но остро ощутимый пафос, нависающий над фильмом. Это печаль существования в тупиковой культуре, где бизнес обрубил все пути отступления, – «Начало» наглядно иллюстрирует эту ситуацию вместо того, чтобы ее комментировать. Ты жаждешь повидать мир, но, куда ни поедешь, все выглядит как декорации для рекламного ролика на тему местного колорита; ты хотел бы затеряться в лабиринтах Эшера, но оказываешься в нескончаемой автомобильной погоне.

[159] *Illouz E.* Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism. Cambridge: Polity Press, 2007. P. 47.

«ПЕСНИ ХЭНДСВОРТА» И БЕСПОРЯДКИ В АНГЛИИ

Сайт Британского института кино / журнала Sight & Sound, сентябрь 2011

«Уверен, что группа людей, поставившая британские власти на колени, способна самоорганизоваться», – заявил Джон Акомфра, режиссер фильма «Песни Хэндсворта», созданного объединением Black Audio Film Collective, на показе фильма в галерее Тейт Модерн в прошлом месяце. Фильм вышел в 1986-м – год спустя после беспорядков в Хэндсворте, Бирмингеме и Тоттенхэме. Если учесть, что мероприятие в Тейт Модерн было организовано по следам недавних волнений в Англии, неудивительно, что вопрос параллелей, или отсутствия оных, с событиями 80-х витал в воздухе и стал центральным в дискуссии после показа фильма.

Сегодня фильм «Песни Хэндсворта» выглядит и звучит до жути своевременным (и вневременны́м). Осознание взаимосвязи текущих событий с 80-ми годами обрушивается на современного зрителя с сокрушительной силой: недавно прошедшие бунты, равно как и волнения в 1985-м, вспыхнули из-за полицейского беспредела; а публичное порицание этих бунтов в 1985-м как бессмысленного преступного поведения мы могли бы легко услышать от сторонников тори в наши дни. Именно поэтому так важно не поддаваться внушению, что со времен выхода «Песен Хэндсворта» произошел какой-то очевидный «прогресс». Да, члены Black Audio Film Collective (BAFC) могут сегодня появиться в Тейт Модерн сразу после новых беспорядков в Англии, что было немыслимо в 1985-м, но, как заметил в ходе дискуссии Роб Уайт, в наши дни ничтожен шанс того, что «Песни Хэндсворта» или что-то типа этого покажут по Channel 4 – и уж тем более запустят в производство. Убеждение, что насилие со стороны полиции и расизм остались далеко в прошлом, – часть реакционной нарративизации недавних бунтов: мол, такая политика и расизм были *тогда*, но нынче другое дело… Урок, который нужно помнить всегда (особенно сейчас, когда мы снова должны отстаивать право на аборт и выступать против смертной казни): борьба никогда не прекращается. Как заметил в ходе дискуссии культурный теоретик Джордж Шайр, в прошлом борьба часто была не столько проиграна, сколько уведена в сторону так называемой «приватизации политики», когда бывших активистов нанимают в качестве «консультантов». Слова Шайра разительно схожи с недавними комментариями Пола Гилроя. «Если посмотреть на прослойку политических лидеров вокруг нас, – отметил Гилрой, – это как раз поколение, выросшее в то время, 30 лет назад, и многие из них восприняли приватизационный подход. Они приватизировали тот период и продали свои услуги в качестве консультантов, менеджеров, преподавателей курсов о равенстве и толерантности»[160]. Становится очевидным одно значительное несоответствие между сегодняшним днем и 1985 годом. 25 лет назад политические объединения безжалостно разгоняли (в том же году забастовка шахтеров окончилась обидным поражением), и неолиберализм начал насаждать «приватизацию сознания», которая сейчас повсеместно воспринимается как должное. Оптимизм Акомфра в отношении текущих бунтов (он верит, что протестующие объединятся в коллективную силу) позволяет надеяться, что сейчас происходит умственная деприватизация.

«Песни Хэндсворта», кроме всего прочего, поражают тем, какой безмятежной уверенностью пропитан их экспериментальный эссеизм. Вместо незамысловатого морализма фильм предлагает нам сложный палимпсест из архивных материалов, безэмоционального саунд-дизайна и видеоряда, снятого членами BAFC во время и после беспорядков. Для BAFC само собой разумеется, что «черные», «авангард» и «политика» не просто могут сосуществовать,

---

[160] В блоге «The dream of safety»: Paul Gilroy speaks on the riots, August 2011, Tottenham, North London // the dream of safety. URL: http://dreamofsafety.blogspot.com/2011/08/paul-gilroy-speaks-on-riots-august-2011.html.

а непременно должны быть сопряжены друг с другом. Такие убеждения и уверенность в них особенно примечательны, потому что дались с большим трудом: участница объединения Лина Гопол вспоминает, что саму мысль о черном авангарде встречали с недоумением, когда BAFC только начинали свою деятельность. На черную молодежь с камерами в руках смотрели с изумлением: «Они это серьезно?» Так реагировали офицеры полиции, когда объединение снимало события в Хэндсворте и Бродвотерской ферме 25 лет назад, вспоминает Гопол.

Во времена, когда реакционеры снова осмеливаются выступать в мейнстримных медиа с расистскими высказываниями о «культуре чернокожего населения», проект BAFC, направленный на разрушение привитых обществом представлений о якобы истинной природе «черных», остается остроактуальным. Книга «Призраки песен: искусство кино от Black Audio Film Collective»[161], которую Кодво Эшун редактировал совместно со своей коллегой по Otolith Group Аньяликой Сагар, – превосходный обзор проделанной BAFC работы. Там Эшун утверждает, что для BAFC понятие «черный» «может быть выгодно интерпретировано… как измерение потенциальных возможностей». В ходе дискуссии в галерее Тейт, которую он модерировал, Эшун отметил использованную в «Песнях Хэндсворта» даб-версию песни «Jerusalem»[162] в исполнении Mark Stewart and the Maffia, преломленную и фрагментарную. Этот трек – попытка выразить английское самоощущение, откуда «черное» не просто невозможно исключить, но где оно становится единственным возможным воплощением миллениаристских надежд революционной поэмы Блейка[163]. Использование в фильме музыки Марка Стюарта также подчеркивает, до какой степени «Песни Хэндсворта» принадлежат к постпанку, где ключевую роль играло разрушение представлений о культуре «белых» и «черных». Потрясающий саунд-дизайн Тревора Мэтисона, без сомнений, опирается на даб, но в то же время все эти закольцованные голосовые дорожки и клокочущая электронщина навевают ассоциации с Test Department и Cabaret Voltaire. Сегодня в кино и на телевидении звуком слишком часто пользуются как тупой дубиной, чтобы задавить потенциальную многовалентность видеоряда. Вжух! Звуковые эффекты обрекают зрителя слушать аудиоэквивалент происходящего на экране действа, а излишние, бессмысленные вставки популярной музыки насильно выжимают из нас эмоции. В противовес этому звук у Мэтисона отделяет лиризм от личных переживаний и освобождает потенциал звукового оформления из оков «музыки». Убрать видеоряд совсем – и «Песни Хэндсворта» останутся полноценным и увлекательным аудиоэссе.

Звукозаписывающее оборудование Мэтисона запечатлело один из самых поразительных моментов в фильме: диалог помощника режиссера с продюсером ныне давно закрытого документального сериала «TV Eye» во время подготовки к съемкам его специального выпуска, которые должны были проходить перед живой аудиторией в Тоттенхэме. В разговоре выясняется, что невозможно абсолютно размежевать «чисто технические» проблемы и «политические» вопросы. Беспокойство продюсера по поводу освещения быстро перетекает в опасения насчет процента небелых зрителей в аудитории. Тон обсуждения будничный, деловой, оттого заглядывать в это телевизионное закулисье тем более не по себе. Но как же это показательно.

Демонстрация фильма в галерее Тейт и последующая дискуссия напомнили нам о том, что «мейнстримные медиа» – не монолит, а местность. С 60-х по 90-е по BBC и Channel 4 транслировали экспериментальный контент для масс отнюдь не по милости руководства кана-

---

[161] *Eshun K., Sagar A.* The Ghosts of Songs: The Art of the Black Audio Film Collective. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.

[162] Своего рода неофициальный гимн Великобритании, написанный на стихотворение Уильяма Блейка. Автор музыки – Хьюберт Пэрри. Создан в годы Первой мировой войны (1916). Один из главных символов как «подлинного патриотизма», так и культурного обихода английских националистов и джингоистов. «Иерусалим» часто поют британские школьные хоры. Существует множество записанных исполнений гимна в разных стилях; самая известная из них – прог-рок группы «Emerson, Lake & Palmer» (альбом «Brain Salad Surgery», 1973). – *Примеч. ред.*

[163] «Французская революция» – поэма Уильяма Блейка, написанная в 1791 году. – *Примеч. пер.*

лов. Нет, это было возможно исключительно на фоне сопротивления сил (объединявших в себе и политические, и культурные идеи), которые не желали ни оставаться на обочине, ни копировать господствовавшую тогда форму мейнстрима. «Песни Хэндсворта» – блистательное свидетельство той борьбы и призыв для нас возобновить ее.

«ДРОЖЬ НЕУЛОВИМОГО БУДУЩЕГО»: «РОБИНЗОН В РУИНАХ» ПАТРИКА КЕЙЛЛЕРА

Журнал Sight & Sound, ноябрь 2010

В рассказе Эллис Шарп «Телега для сена»[164] участник бунта против «подушного налога»[165] в 1990-м укрывается в Лондонской национальной галерее и «замечает то, чего никогда раньше не замечал ни на коробках из-под печенья, ни на календарях, ни на тетушкиных декоративных подносах, висящих у нее дома в Брадфорде: крохотные согнувшиеся вдалеке фигурки людей, работающих в поле». Бессмертное и вечное, по общему мнению, пейзажное полотно Констебла из пасторального скринсейвера превращается в то, чем на деле всегда и было: в изображение сельскохозяйственного труда. Английский пейзаж – никакая не зона отдыха от политической борьбы, английский пейзаж – это место действия многочисленных столкновений между имущими власть и привилегии и теми, кто тщился им противостоять. Шарп заменяет доминирующий пасторальный образ английской деревни – но не унылым повседневным реализмом, а иной разновидностью лиризма, с оттенком протеста: поля и канавы превращаются в укрытия или поля сражений; во внешне безмятежных пейзажах все еще рокочет эхо гневного рева неотмщенных убиенных мучеников из рабочего класса. «Вечен» в этой картине не погожий день в английской глубинке, а способность реакционных сил избегать правосудия. Когда полиция избивает этого протестующего дубинками и его кровь брызжет на констеблевскую эмблему английского национального самосознания, нам неприятно и тревожно вспоминать о схожих случаях, произошедших не так давно. *«Ну, он сопротивлялся аресту. Так, парни?* (Так, сержант.)… *Силу мы применяли минимальную. Не так, что ли?.. Не ссыте, парни, прорвемся. Скажите, а?.. Все будут за нас, не забывайте. Комиссар. Федерация. Бумаги. А если до этого дойдет, то и коронер. А теперь звоните в ебаную скорую».*

Последний фильм Патрика Кейллера «Робинзон в руинах», долгожданный сиквел двух снятых им в 90-х фильмов «Лондон» (1994) и «Робинзон в пространстве» («Robinson in Space») (1997), схожим образом политизирует пейзаж. Или, скорее, он вскрывает то, каким образом сельский пейзаж всегда уже крайне политизирован. «Я начал делать пейзажные фильмы в 1981-м, в начале правления Тэтчер, после того как познакомился с британской и мировой сюрреалистической традицией, так что то кино стремилось к трансформации (радикальной или не очень) повседневной реальности», – писал Кейллер в 2008-м, работая над «Робинзоном в руинах». «Я забыл, что за пейзажной фотографией зачастую стоит утопическая или идеологическая мотивация: критиковать мировой порядок и одновременно демонстрировать возможность создания лучшего мира». «Лондон» – это меланхоличное, полное тихого гнева исследование города после 13 лет правления тори. Безымянный рассказчик голосом Пола Скофилда повествует о Робинзоне, чудаковатом (и выдуманном) теоретике, который одержимо исследует «лондонский вопрос». Лондон был столицей первой капиталистической державы, но Кейллера интересовало, каким город стал сейчас, на самом пике «постфордистского» капи-

[164] По одноименной картине Джона Констебла, написанной в 1821 году. Картина выставляется в Лондонской национальной галерее и считается самым известным полотном Констебла, а также одной из наиболее популярных английских картин. – *Примеч. пер.*

[165] «Подушный налог» – неофициальное название «коммунального налога», введенного правительством Маргарет Тэтчер в Великобритании в 1989–1990 годах. Он радикально менял систему местного налогообложения: ранее сумма налога на жилье высчитывалась в зависимости от рыночной стоимости этого жилья, теперь она стала зависеть от количества живущих в доме человек – отсюда название «подушный». На практике теперь налог для обеспеченных владельцев недвижимости сократился, а большие семьи из рабочего класса должны были платить в разы больше. – *Примеч. пер.*

тализма, когда промышленное производство сменилось призрачной и невесомой экономикой сферы услуг. Рассказчик и его друг Робинзон с горечью обозревают этот дивный новый мир скорбными глазами людей, выросших совсем в другую эпоху – в мире, где государственные телекомпании заказывали съемки подобного рода фильмов.

«Лондон» также примечателен тем, что он уникальным образом сочетает художественный вымысел с формой фильма-эссе. Видеоряд фильма – череда эффектных статичных кадров, снятых на камеру Кейллера, откровенным взглядом запечатлевшую город в моменты уязвимости и озарений. В «Робинзоне в пространстве» подход остался прежним, но фокус расширился от Лондона до Англии в целом. Сельские пейзажи там есть, но камера скорее смотрит *сквозь* них, чем *на* них. В первых двух фильмах Робинзона интересуют города, где был впервые построен капитализм, и не-места, где он беззвучно распространяется сегодня: оптово-распределительные центры и контейнерные порты, где нет практически никого, кроме Робинзона и его спутника, соединяют Великобританию с мировой экономикой. Кейллер видел, что, вопреки официально преподносимым версиям, британская экономика вовсе не была «в упадке». Напротив, эта постиндустриальная экономика процветала, что и служило основой ее деспотической, глубоко неэгалитарной силы.

«Лондон» и «Робинзон в пространстве» были сняты в промежутке между двумя (бессмысленными) политическими событиями: парламентскими выборами 1992 и 1997 годов. В 1992-м все должно было поменяться: конца правления тори ожидали все, и не в последнюю очередь сама Консервативная партия, но в итоге Джон Мейджор был переизбран. В 1997-м произошла наконец долгожданная смена власти, но оказалось, что от этого ничего не изменится. Вместо того чтобы положить конец неолиберальной культуре, которую препарировал Кейллер, правительство Тони Блэра сильнее ее укрепило. «Робинзон в пространстве», смонтированный большей частью на исходе правления Мейджора, делался слишком рано, чтобы толком это зафиксировать. Тем не менее его фокус на шаблонной, баллардианской инфраструктуре британского постфордистского капитализма сделал этот фильм глубоко пророческим. Англия «Робинзона в пространстве» – это та же самая Англия, которой управлял Гордон Браун 10 лет спустя.

Травмирующее событие, дрожь которого пронизывает «Робинзона в руинах», – это финансовый кризис 2008 года. Сейчас еще слишком рано, чтобы должным образом оценить возможные последствия этого кризиса, но «Робинзона в руинах» с «Контентом» Криса Пети объединяет (помимо целого ряда других сходств) смутное ощущение, что период истории, начавшийся в 1979-м, закончился в 2008-м. «Руины», по которым ходит Робинзон, – это отчасти свежие развалины неолиберальной культуры, которая пока не смирилась с собственным крахом и по старой привычке все еще шевелится – будто зомби, который еще не осознал свою смерть. В своей работе «Семена времени» критик Фредрик Джеймисон замечает, что «сегодня нам, кажется, проще вообразить абсолютную деградацию Земли и природы, чем крах позднего капитализма; возможно, виной тому какой-то дефект в нашем воображении»[166]. Несмотря на это, Робинзон не теряет надежду, пусть и ничтожную, что так называемый кредитный кризис – нечто большее, чем просто отправная точка очередного цикла самообновления капитализма.

Как ни странно, именно «абсолютная деградация Земли и природы» и вселяет в Робинзона слабую надежду; ярчайшее отличие «Робинзона в руинах» от предыдущих фильмов состоит в присутствии в нем радикально «зеленого» угла зрения. Отчасти обращение Кейллера к «зеленым» вопросам отражает изменения, произошедшие в политической культуре. Когда выходили предыдущие два фильма про Робинзона, зеленая политика все еще не казалась неотложным приоритетом. За последние 10 лет, однако, беспокойство по поводу, в частности, гло-

---

[166] *Jameson F.* The Seeds of Time. New York: Columbia University Press, 1996. P. XII.

бального потепления оказалось в самом центре культуры. Теперь любая корпорация, сколь бы эксплуататорской ни была ее политика, вынуждена позиционировать себя как «зеленая». Смещение фокуса в сторону экологических вопросов делает кейллеровский подход к пейзажу по-настоящему диалектическим. В оппозиции «капитал—экология» мы противопоставляем, по сути, два целостных явления. Кейллер наглядно показывает, что капитализм – по крайней мере, в теории – пронизывает всё (особенно в Англии, клаустрофобной стране, где бо́льшая часть земель общего пользования давно обнесена заборами и не осталось политически-нейтрального пейзажа); в природе по умолчанию не заложено ничего, что противилось бы стремлению капитала к коммодитизации. Кейллер иллюстрирует это долгим экскурсом на тему того, как подскочили фондовые индексы сразу после кризиса в 2008-м. Однако с позиции в равной степени неумолимого экорадикализма, сколь бы капитализм ни истощал среду обитания человека, между делом уничтожая большие куски остального мира, в перспективе он все равно остается лишь локальным эпизодом.

Экологическая катастрофа предлагает то, чего не может предложить политическое бессознательное, полностью колонизированное неолиберализмом: видение жизни после капитализма. Но жизнь эта может и не быть человеческой; есть ощущение, что, подобно отцу рассказчика в романе Маргарет Этвуд «Постижение», Робинзон мог удалиться от мира ради мрачного делезианского слияния с природой или вроде того. Как и «Постижение», «Робинзон в руинах» начинается с исчезновения – исчезновения самого Робинзона. Пол Скофилд умер в 2010 году, так что рассказчик здесь уже не друг Робинзона, а Ванесса Редгрейв; ее персонаж возглавляет группу, которая пытается воссоздать образ мыслей Робинзона с помощью заметок и видеозаписей, найденных в доме на колесах – последнем известном месте его проживания. Если повествование Редгрейв кажется не совсем удачным, то виной тому отчасти сам Кейллер, которого персонаж Робинзона будто бы слегка утомил – или же он просто перестал играть для фильма важную роль. На протяжении достаточно больших кусков фильма повествование о Робинзоне прекращается совсем, так что потом повторное его упоминание может даже сбивать с толку. После язвительного и бесстрастного Скофилда подача Редгрейв кажется непривычно неуверенной: ее интонации недотягивают до того совершенства, с которым Скофилд мог прочувствовать и передать необходимый Кейллеру тон.

Прослеживая историю развития капитализма в Англии и составляя карту мест борьбы против него, «Робинзон в руинах» демонстрирует тонкое восприятие того, как пейзаж безмолвно запечатлевает в себе (и порождает) политический процесс, – схожие вопросы занимали Даниэль Юйе и Жана-Мари Штрауба. Как и фильмы Штрауба–Юйе, «Робинзон в руинах» обращается к пейзажам, на фоне которых некогда имели место антагонизм и мученичество, – таким, как Гринхэм-Коммон[167] и лес, где профессор Дэвид Келли[168] покончил жизнь самоубийством.

Решение Кейллера продолжать снимать на пленку и отказаться от цифровых носителей сегодня имеет больший вес, чем в те годы, когда он работал над «Лондоном» и «Робинзоном в космосе». Даже в 1997-м ему во многих смыслах только предстояло открыть для себя мир цифры; сегодня, когда киберпространство доступно с любого смартфона, мы этот мир больше не покидаем. Возвращение к кинопленке позволило ему по-новому взглянуть на материальный аспект этого носителя. «По сравнению со съемкой на кассету, – писал Кейллер, – сама

[167] Гринхэм-Коммон – бывшая военная база в Greenham Common находится в английском графстве Беркшир. В 1981–2000 годах вокруг располагался «Женский лагерь мира», который функционировал 19 лет. Полиция и военные блокировали его, а в 1982-м попытались разогнать – тогда были арестованы 34 человека, одна из протестующих погибла. – *Примеч. ред.*

[168] Высокопоставленный британский эксперт по биологическому оружию Дэвид Келли в 2003 году был найден мертвым в лесу около своего дома. Келли поставил под сомнение отчет о тайных арсеналах оружия массового поражения, которым якобы располагал тогдашний иракский диктатор Саддам Хусейн. Смерть Келли власти объявили самоубийством. После свержения режима Хусейна и оккупации страны выяснилось, что доклад, ставший предлогом для вторжения в Ирак и гибели сотен тысяч людей, содержал ложные данные. – *Примеч. ред.*

кинопленка и ее обработка стоят дороже, а катушка вмещает всего 122 метра пленки, это чуть больше четырех минут при частоте 25 кадров в секунду. Поэтому работа с пленкой, как правило, требует более ответственно подходить к выбору кадра до начала съемки и прекращать снимать при первой возможности – чтобы сократить расход и как можно реже перезаряжать пленку. Результат можно увидеть только после проявки, то есть в нашем случае через несколько дней, а к тому моменту некоторые объекты уже могут быть недоступны или как-то измениться, исключая возможность их пересъемки. Я задумался, почему никогда раньше всего этого не замечал; или, может, я просто забыл. Еще я столкнулся с тем, что в век компьютерного монтажа больше не печатают рабочие позитивы. Теперь после проявки пленку перегоняют в видеоформат, так что итоговый видеоряд нельзя увидеть в хорошем качестве вплоть до окончания процесса производства. Эта гибридность аналоговых и цифровых носителей так акцентирует внимание на ценности материальных, минеральных характеристик пленки, что начинаешь относиться к киносъемке как к разновидности резьбы по камню».

Когда в начале фильма мы слышим, что Робинзон установил контакт с рядом «внечеловеческих разумных форм жизни», мы начинаем подозревать, что он наконец погрузился в безумие. Однако на поверку это оказываются не пришельцы из дешевой фантастики, являющиеся Робинзону в приступах бреда, а вполне земные формы жизни, которые, как заметит наблюдатель, обладающий толикой экологической осведомленности, бесшумно разрастаются с упорством, сравнимым с тупым натиском капитализма. Видеоряд «Робинзона в руинах» движется у Кейллера по медленной спирали: лишайники, на которых в одном из ранних кадров задерживается камера (очевидно, просто для красоты), позднее окажутся в самом центре повествования. Лишайники, понимает Робинзон, уже являются господствующей формой жизни на значительных участках нашей планеты. Под впечатлением от работ американского биолога Линн Маргулис Робинзон признается в нарастающем чувстве «биофилии», которое, судя по всему, разделяет и Кейллер. Пока его камера с нежностью нацелена на полевые цветы, вербальное повествование в фильме приостанавливается, и мы на несколько долгих мгновений переносимся в мир без людей. Такие моменты молчаливого рассматривания пейзажа-без-человека выглядят как кейллеровская интерпретация знаменитых «штраубовских планов» – перебивок с безлюдными пейзажами в фильмах Штрауба и Юйе. Маргулис импонирует Робинзону, потому что она отвергает аналогии между капитализмом и живой природой, к которым часто прибегают, чтобы представить капиталистические экономические отношения как нечто естественное. Вместо жестокого соперничества, которое усматривают в природе социал-дарвинисты, Маргулис обнаруживает организмы, которые действуют сообща. Когда Кейллер направляет объектив на «внечеловеческие разумные формы жизни», этих немых глашатаев будущего без человека, я вспоминаю сериал Троя Кеннеди-Мартина «На краю тьмы», где черные орхидеи предвозвещали экологическое возмездие, которое человечество заслужило своим бездумным пренебрежением. Кеннеди-Мартин черпал вдохновение из антигуманистической теории Джеймса Лавлока, чьи апокалиптические идеи эхом отзываются и в «Робинзоне в руинах». Угроза вымирания видится Кейллеру всюду: виды исчезают гораздо быстрее, чем ученые прогнозировали всего несколько лет назад. Акцент на вымирании делает проблематику «Робинзона в руинах» созвучной вопросам, актуальным для философии спекулятивного реализма с ее фокусом на пространствах до, вне и после человеческого бытия. В некотором роде труды таких философов, как Рэй Брассье и Тимоти Мортон, воспроизводят старое противоречие между конечностью человеческого бытия и Возвышенным, ранее служившим субъектом одного из направлений пейзажного искусства. Но если Возвышенное обращалось к природным явлениям локального масштаба, таким как океан или извержение вулкана, способным затопить и уничтожить отдельный организм или целый город, то спекулятивный реализм размышляет об исчезновении не только человечества, но самой жизни и даже материи. Угроза экологической катастрофы означает, что расхождение между временны́м отрезком, заключающим в себе

жизненный опыт отдельного человека, и более продолжительными периодами стало теперь не просто вопросом метафизического размышления, а неотложной проблемой политики; об этом говорил и Фредрик Джеймисон, один из кумиров Робинзона. «Как организмы с определенной продолжительностью жизни, – пишет Джеймисон в своем эссе «Реально существующий марксизм», —

> мы плохо приспособлены как биологические индивиды к наблюдению за фундаментальными историческими процессами – нашему взору доступны только обрывки событий, и мы спешим перевести их в привычные, слишком человеческие единицы измерения: успех или поражение. Но ни стоическая мудрость, ни напоминание о долгосрочной перспективе на самом деле не решат данную особую разновидность экзистенциальной и эпистемологической дилеммы, сравнимой с дилеммой из научной фантастики, когда существа, населяющие космос, не обладают необходимыми органами, чтобы воспринять и познать его. Быть может, лишь признав столь принципиальную несоизмеримость между человеческим существованием и динамикой коллективной истории и производства, мы сможем породить новые политические взгляды, новые способы политического восприятия и политического терпения; и новые методы расшифровки эпохи и различения внутри нее неуловимой дрожи непостижимого будущего»[169].

Посреди реквиема по неолиберальной Англии в «Робинзоне в руинах» рассыпаны некоторые намеки на эту самую неуловимую дрожь и непостижимое будущее.

[169] *Jameson F.* Valences of the Dialectic. London; New York: Verso, 2009. P. 369–370.